REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVIII. Band. 1. Heft.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1905.

Das Naturgefühl bei Niccolo Pisano.

Neue Beiträge zur Niccolo-Pisano-Frage.

Von **Dr. Alfred Möller.**

Noch immer sind die Rätsel, die Niccolo Pisano der kunstgeschichtlichen Forschung aufgibt, nicht gelöst; nicht das Rätsel seiner Abstammung, nicht das seiner künstlerischen Persönlichkeit. Wir erinnern uns der Kanzel zu Pisa und die Vorstellung von der Macht antiker Einflüsse auf den Künstler drängt sich uns auf. Wir kennen auch genug der zweifellos benutzten Vorbilder. Niccolo erscheint uns als Plastiker, der im späten Mittelalter stehend, sehnsüchtig hinüberblickt in das Land der klassischen Kunst. Wir erinnern uns der Kanzel zu Siena, sehen einen anderen Geist in ihr, können an Niccolo Pisano als Schöpfer kaum glauben und denken an seinen Sohn, der der »neuen Zeit«, der Gotik, voll Hingabe seine Opfer brachte. Wir möchten ihn für den Schöpfer halten, der den Vater und seine Ideale verdrängte. Aber wir müssen auch des Sarkophages des heil. Dominikus in Bologna achten, der Arbeit, die Niccolo dort nach zweifellos zuverlässigen schriftlichen Quellen leistete, und wir werden wieder irre. Die Reliefs an S. Martin in Lucca erscheinen der kunstgeschichtlichen Forschung bald als Anfang bald als spätes Werk Niccolo Pisanos und sein künstlerisches Charakterbild schwankt trotz der reichen Arbeit, die diesem Meister und der Erforschung seines Wesens seit langem zugewendet wird, noch immer.

Für die meisten älteren Forscher ist Niccolo Pisano als Schöpfer der Kanzel zu Pisa nur der begeisterte Nachahmer der Antike. Bei solcher Auffassung ist ein Verständnis für die Zeit seiner späteren Schöpfungen fast ausgeschlossen. Man tut noch am besten, wenn man (wie z. B. Fr. X. Kraus) unter solchen Voraussetzungen eine Wandlung der künstlerischen Ideale des Meisters zwischen der Schöpfung der Kanzel zu Pisa (1260) und der zu Siena annimmt, will man diese nicht — mit unhaltbaren Gründen, wie unten ausgeführt werden soll — aus seinem Lebenswerk ausschließen und gegen alle Zeugnisse dem Giovanni Pisano allein zuschreiben. Will man aber die zweifellosen naturalistischen

Züge in den späteren Werken des Meisters der Kanzel zu Pisa verstehen so gibt es kein anderes Mittel als eine bis in die letzten Einzelheiten gehende genaue Untersuchung der Reliefs zu Pisa, eine Untersuchung, die dort, in voller Anerkennung der antiken Einflüsse, die sich geltend machen, doch auch die Frage nach eigenen Beobachtungen des Künstlers, nach solchen, die mehr der Natur als klassischer Stilisierung zuneigen, aufwirft und vorurteilslos zu beantworten sucht.

Das erste Relief an der Kanzel zu Pisa stellt die »Geburt Christi« dar. Auf den ersten Blick fühlt man sich ohne Bedenken zur Entscheidung gedrängt; hier herrschen Pose und Pathos; wo wäre da nur eine Spur liebevoller, selbständiger Naturbeobachtung zu finden, die wir an Giovanni Pisano so bewundern müssen? Hier herrscht die Form, und zwar das, was Niccolo Pisano als die »schöne Form« erschienen sein mag, ausschließlich. Wenige Figuren, starke, grobknochige, untersetzte Gestalten in dick gebauschten Gewändern ohne Verhältnis zueinander, ja gegen die Gesetze der Perspektive angeordnet und gemessen. Keine Spur eines Versuches den Darstellungen zu folgen, die die Schrift gibt. Maria wuchtig, mit riesigen Händen verleugnet durch ihre Erscheinung alles Demütige, das ihr dort beigelegt wird. Wie stolz steht sie, die »Magd des Herrn« vor dem Engel! Dazu herrscht ein wahrer horror vacui. Die Figuren, gering an Zahl, füllen mit unförmlichen Gliedern (man vgl. die dicken, schweren Flügel des Engels, seinen unförmlichen Bauch!) den Raum in aufdringlicher Weise. Die Gestalt Josefs zeigt auch, wie wenig der Künstler die christliche Idee des Vorganges berücksichtigen wollte. Erscheint er in seinem starren Trotz nicht wie ein antiker Heros?[1]) Zeigt sich nun in diesem Rahmen nichts, das aus der eisernen Schwere dieser Darstellung herausfällt, weichere Züge enthält und ein klein wenig Naturgefühl verrät? Unser Blick fällt auf die Tiere: auf die Widder neben der Lagerstatt der Maria, auf den Hundeleib, der auf ihrer Decke ruht. Seltsam! Da gibt es bisher unbeachtet gebliebene Motive von überaus frischer, natürlicher Art, ungekünstelt und von echtestem Leben erfüllt. Wie naturalistisch ist das Fell behandelt, mit welcher Sicherheit ist das Charakteristische im Wesen der einzelnen Tiere wiedergegeben.[2]) Da nehme man doch einmal Werk um Werk Giovannis, des viel gerühmten Sohnes vor! Er erreicht in der Darstellung der Tiere nirgends ähnliches! Daß dem Hunde der Kopf fehlt, bedauert man kaum. Eine solche Treffsicherheit, eine so liebevolle Darstellung verrät eine außerordentliche Naturbeobachtung, die so, von allem Anfang an, neben

---

[1]) Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte d. ital. Malerei, Leipzig 1859, I., S. 104.

[2]) Sie würden heute noch unabhängig von der Kanzel überall mit Ehren bestehen!

anderen, auffälligeren Einflüssen deutlich genug hervortrat. Die Tiere sind eigentlich das einzige »Christlich-Traute«, das wir an Krippendarstellungen gerne sehen. Denn das Bademotiv hat bei Niccolo nichts von dem reizvoll-intimen Zug, den Giovanni später mit hoher künstlerischer Kraft aufnahm; bei ihm prüft eine der Wärterinnen sorglich die Wärme des Wassers. Der kleine Recke, den Niccolo ins Badebecken stellte, bedarf so zarter Sorgfalt nicht. Es ist eine Art »negativer Anpassung«, die Niccolo im ersten und zweiten Relief befolgt, indem er gewisse Motive, die er trotz ihres unheroischen Charakters beibehalten muß, mit einem möglichst gleichgültigen Zug ausstattet. So paßt unter seine Figuren, ein von Gram und Sorgen gequälter Mensch, wie Josef es nach Schrift[3]) und künstlerischer Tradition[4]) sein mußte, nicht. Niccolo gibt ihm einen Zug von Mildheit und Trotz. Von den herkömmlichen Schilderungen des Bademotives wählt er die, in der Christus am wenigsten als pflegebedürftiges Kind, seine Wärterinnen im geringsten besorgt erscheinen. Dennoch stellen sie noch das Weichste im ganzen Relief dar. Ihre Haare sind ohne Bohrer gebildet, die Köpfe und Gestalten kleiner und ebenmäßiger, besser in den Verhältnissen als die der übrigen Figuren, die Gesichter nicht so markiert, die Augäpfel nicht so glotzig hervorgedrängt, sondern weicher von den Lidern umschlossen. Die Hände zeigen eine verständliche Sprache, individuelles Leben.[5]) In den Nebenfiguren, gewissermaßen hinter den Kulissen, beginnt Niccolos erste Arbeit, unabhängig von spröder Nachahmung klassischer Vorbilder. Dort zeigt sich zuerst ein Entfalten selbständigster Kraft. Seine Maria, sein Christus, seine Könige und Priester erscheinen noch lange als Heroen. In ihrer Umgebung aber tritt das Menschliche, die schlichte Natur, schon frühe stärker und stärker hervor.

Es folgt die »Anbetung«. Huldigende Könige, Pferde, der kleine Christus segnend, die thronende Maria — alles so durch die Vorschrift gegeben, hat nichts, um einem Künstler, der in der Antike Vorbilder zu suchen liebt, auf eigene Wege zu leiten. In der Tat ist auch die

---

3) Vgl. Matthäus I, 18, 19.

4) Über den Joseftypus: Schmidt, Die Darstellung der Geburt Christi, (Stuttgart 1890) S. 66, 81, 110, 118. Außerdem ebenda Abb. 24, 36. S. auch Dobbert, Über den Stil Niccolo Pisanos und dessen Ursprung, München 1873, S. 39. Schließlich H. Brockhaus, Die Kunst der Athosklöster, Leipzig 1891, S. 183f.

5) Über das Bademotiv, seine Herkunft und Verwendung in der Kunst, s. Seroux d'Agincourt, Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler v. 4.—16. Jahrh. Deutsche Ausgabe v. Quast (Frankfurt a. M.). In Betracht kommt der 2. Bd.; Architektur und Skulptur. (Tafel XIV, 10; XII, 14) u. G. Rohault de Fleury, La Ste. Vierge (Paris 1878) Bd. I, Tafel 15, 20. Schmidt a. a. O. S. 14ff. (Abb. 22 u. 23). Dobbert, a. a. O. S. 38ff. Im Malerbuch vom Berge Athos S. 174f.

Maria hier fast Zug um Zug der Phädra vom Phädrasarkophage im Campo Santo (Kopfputz, Gewandmotiv, Stuhlform) nachgebildet.[6]) Die Figuren zeigen den Habitus des ersten Reliefs: breitschulterig, kräftig, untersetzt. Die Figurenzahl ist auf das Notwendigste beschränkt. Der meistens vorkommende Mann, der die Pferde hält, fehlt. Es erscheinen viel weniger Menschen und Tiere als im ersten Relief (sieben gegen zwölf; drei gegen acht). Der horror vacui besteht fort. An den Königen mit ihrem unverkennbaren römischen Imperatorentypus zeigen sich gleichwohl Anklänge an das Zeitkostüm in der Fußbekleidung mit den hoch angesetzten Stachelsporen.[7]) Als negative Anpassung muß auch die Hin-

---

[6]) Vgl. Vasari (deutsche Ausgabe v. Schorn, Stuttgart, 1832) I. Bd. S. 62ff. Ferner Dobbert a. a. O. S. 48f. u. Dültschke, Die antiken Bildwerke des Campo santo in Pisa, Leipzig 1874, S. 20.

[7]) Der Fehler, der fast immer bei Anführung der antiken Vorbilder des Niccolo besteht, ist, daß man auch seine Gewandbildung als antik in den Kauf nimmt. Das ist sie ganz und gar nicht! Auf den römischen Sarkophagen (auch an dem benützten Phädrasarkophag!) erscheinen die Gewänder dünn, fein gefaltet und von höchster Schmiegsamkeit, so daß die Formen durch sie deutlich wie durch nasses Leinen »durchsprechen«. Hans Sempers Bemerkung (»Über die Herkunft von Niccolo Pisanos Stil« Zeitschr. f. bildend. Kunst 1871 S. 263), daß die schwerfällig gebauschten dicken Gewänder mit ihren starren harten Falten und scharfen, groben Brüchen lombardischer Abkunft seien, blieb so gut wie unbeachtet. Sie ist auch nicht g a n z richtig; es sollte eben r o m a n i s c h schlechtweg heißen, man vgl. u. a. nur die Statuen des Freiburger Münsters damit! — aber immerhin hätte sie denen, die Niccolo ganz im Antiken befangen sehen, genügen sollen. Auch die untersetzte Bildung der Figuren weist denselben Weg ins Mittelalter! Hier überhaupt ein Wort über Niccolos Verhältnis zur Antike! Zweifellos muß des Künstlers deutliche Zuneigung zur Antike, seine Kühnheit diese Neigung selbst bei einem so rein christlichen Thema zum Ausdruck zu bringen, mit staunender Anerkennung begrüßt werden. Aber sein Verhältnis zur Antike krankt an einer großen Äußerlichkeit. Er ahmt Figuren nach, versucht aber nicht einen Einklang der gewählten Form mit dem Inhalt zu erreichen. Er braucht eine sitzende Maria, und er wählt die Phädra vom gleichnamigen Sarkophag. Das geht leidlich. Aber diese Wahl nach dem Motiv bringt, wie wir sehen werden, oft unleidliche Härten mit sich. Hätte Niccolo nur allegorische Gestalten zu schaffen gehabt, seine Verehrung für schöne Formen und ihre Herübernahme in der grobzügigen Weise hätte ihm zeitlebens genügen können. Das christliche Thema aber verlangte g e b i e t e r i s c h eigene Formen. Die unveränderte Benutzung mächtiger Gestalten mit ihrem Zufälligen genügte allenfalls für Geburt, Anbetung, Darstellung. Aber bei den zwei letzten Tafeln (Kreuzigung, Weltgericht) fehlte es an passenden Vorbildern. Hier verlangte der Stoff Ausdruck der völlig zum Inhalt paßte und da greift Niccolo nicht mehr mit schwerfälliger Hand in ein klassisches Werk, an dem ihm eine Gestalt gefiel, er beginnt dem Sinne des Themas, nicht nur der eigenen Freude nachzugehen. Die Freude an der Form tritt zurück über der Freude am Ausdruck. Man hat sich bisher nur viel zu wenig mit den zwei letzten Tafeln befaßt, suchte immer nach antiken Anklängen und beachtete nicht, was neben und nach diesen stärker und stärker in Erscheinung trat. Heute freilich ahnt man schon, daß man gutzumachen hat, und es gibt Forscher, die Niccolo nun wieder geradezu zum

weglassung einiger freundlicher Züge zugunsten des Heroischen erscheinen. Er gibt nicht — wie üblich — einen »greisen König« unter den Anbetenden. Er läßt keinen derselben mit abgenommenem Kronreif die Verehrung darbringen. Es sind durchaus kraftvolle, stolze Gestalten, von dem bekannten gedrungenen, vierschrötigen Körperbau, die hier vor dem Christkinde knien. Anatomisch sind sie nicht durchaus wohlgeraten. Sie könnten kaum stehen, ohne daß sich bedeutende Unterschiede in der Länge der Beine ergäben. Auch im Josef ist hier wieder mit Freude ein echt antiker Kopf gebildet.[8]) Beachtenswert ist der Kopf des bartlosen Königs. Dieses Antlitz ist durchgeistigter als es Niccolos Köpfe bisher waren. Man fühlt sich dabei an den geradezu seelenvollen Kopf des Engels mit der Kreuztafel von einer der Kanzelecken erinnert.[9]) Niccolo hat ihn hier vorgeahnt. Der Engel dagegen, der sich auf einen Stab stützt, und mit der Rechten auf Christus weist, hat nichts besonderes an sich.[10]) Dagegen fällt unser Blick wieder auf die Tiere! Hier zeigt

---

Naturalisten stempeln wollen (vgl. Ernst Polaczeks Aufsatz »Zwei Selbstbildnisse des N. Pisano« i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst v. 15, III. 1903). Aber daß auch ältere Forscher in Niccolo schon mehr sehen, als bloß den Vertreter der Protorenaissance, sehen wir bei Bode. Man vergleiche nur seine Ausführungen über Niccolo in der »Ital. Plastik« (Berlin 1893, S. 16f.) mit denen in Burkhardts »Cicerone« (7. Aufl., von Bode besorgt, S. 17). Sehr richtig bemerkten schon Crowe u. C. a. a. O. I. S. 106, daß Niccolos Imitation der Alten innerhalb des gegebenen Stoffes äußerlich, unvollkommen und steif erscheint, (ähnlich Grimm, »Künstler und Kunstwerke« 1865, I. Bd. S. 52ff.). Schubring (»Pisa«; Leipzig, E. A. Seemann) empfindet das nicht. Er hat kein Auge für das Unfreie im Schaffen Niccolos, solange er mit im großen und ganzen unverändert in seine Reliefs eingestellten antiken Figuren arbeitet. Er sieht ihn »hingerissen« und »berauscht vom Schönheitssinn der Antike«. Aus solcher glühenden Betrachtungsweise ergibt es sich ganz natürlich, daß er die Unfähigkeit Niccolos das Bewunderte weniger äußerlich nachzubilden, übersieht. Er findet darum, daß die Maria der Geburtsdarstellung mit Nasenflügeln, die »in heiliger Erregung vibrieren« dargestellt sei. In Wahrheit ist es überhaupt Niccolos Art — wie schon eine flüchtige Betrachtung zeigt — große Frauenköpfe mit geblähten Nasenflügeln zu bilden. Auch sonst verfallen die, welche Niccolos Neigung zur Antike allzu hoch einschätzen, leicht in den Fehler, Mängel und Unfertigkeiten für besonders feine Züge zu erklären. Man halte sich dann aber vor Augen, wie wenig selbst in der Gewandung, in den Körperverhältnissen die Antike durch den vor einer großen Aufgabe stehenden Meister erreicht wird, und wie ihm alle Leichtigkeit und Freiheit, gerade da er in den Spuren der Antike wandelt, fehlt.

[8]) Schnaase (a. a. O. V. Bd. S. 267 unten) beschreibt ihn mit »bewundernd geneigtem« Haupte. Man wird das wohl als hineingedeutet empfinden müssen.

[9]) Eine Abbildung davon bei Schubring, a. a. O. S. 47.

[10]) Kugler (»Kunstgeschichte« 3. Aufl. II. Bd. 273) bringt um dieses Engels willen Niccolo in Zusammenhang mit der nordischen Kunst. ». . . Seine meteorgleiche Erscheinung dürfte nur durch die Voraussetzung eines Anschlusses an die sächsische Schule zu erklären seien.« Dieses Motiv findet man aber schon auf der »Anbetung« im Vatikanischen Menologium S. 272. Vgl. auch Dobbert a. a. O. S. 41.

sich in interessanter Weise, wie steife Anlehnung an die Antike und frische eigene Beobachtung bei Niccolo dicht nebeneinander auftreten können. Bis zur Unförmlichkeit ist die Leibesfülle zweier Pferde oben übertrieben. Der Kopf erscheint an den dicken Hälsen sehr klein, die Mähnen zerfallen in wollartig aussehende Büschel. Die Nüstern sind stark gebläht, die Augen von feurig-wildem Ausdruck. Prachtrosse, Abkömmlinge des »Urpferdes«, nur übertrieben. Sie verhalten sich zu den edlen antiken Pferdedarstellungen wie Niccolos ungeschlachte menschliche Nachschöpfungen zu den edlen, klassischen Urbildern. Und nun das dritte Pferd! Nichts von Übernatur, von ins Äußerste übertriebener Idealisierung. Man sehe die liebevolle Behandlung des Haares! Wie bei den Tieren auf der Geburtsdarstellung, bei denen Niccolo in gleicher Weise eigene Wege mit Sorgfalt und stillem Vergnügen ging! Dieses dritte Pferd ist ganz Natur. Dabei stehen Kopf und Hals in schönstem Verhältnis zueinander. Nichts daran ist in so fieberhafter Spannung wie bei den Pferden oben. Es hat einen friedlichen Ausdruck.[11]) Dabei neigt es den Kopf und schnuppert suchend — ein reizvolles Motiv! — auf der Erde. Der eine Fuß ist scharrend gegeben, die Verkürzung dabei sehr gelungen. Ein Steigbügel hängt vor dem Reliefrahmen nieder. Dieses Können überrascht. Bode gibt einmal, in bezug auf N. Pisano, zu:[12]) »Die strenge Abhängigkeit von der Antike verhindert ihn, sich zu wirklichem Naturverständnis durchzuarbeiten.« Ganz richtig! Man achte aber nur darauf, wo er sich von dieser Abhängigkeit frei macht!

Auch auf der »Darstellung« fehlt es noch nicht an getreu nachgeahmten Vorbildern aus der Antike, so daß man sie leicht nachweisen kann. Es ist der indische Bacchus von der Vase Nr. 52 im Campo santo zu Pisa, der hier als Priester erscheint, sowie die Amme vom Phädrasarkophag, die als Hannah auftritt. Wer die Hannah unbefangen ansieht, ist erstaunt über die Wahl. Ein altes, häßliches Weib, das mit zurückgeworfenem Kopf und verzerrtem Antlitz einherschreitet. Warum wählte sie Niccolo? Hier hätte er doch leichter seiner »schönen Form« Opfer bringen können? Schrift und Tradition verlangen alles eher als eine solche Hannah, und Niccolo hätte wohl reichlichst passendere Frauengestalten finden können. Was ließ ihn dennoch eine solche Wahl treffen? Doch wohl nicht die Freude an schönen Formen, sondern ein anderer geradezu entgegengesetzter Hang: die Freude am Ausdruck,[13]) die wir schon an dem jugendlichen Könige oben wahr-

[11]) Semrau läßt doch in der Neubearbeitung von Lübkes »Grundriß« von drei feurigen Pferden ohne Unterschied die Rede sein!

[12]) a. a. O. S. 16.

[13]) Schubring (a. a. O. S. 51) scheint mir wieder zu weit zu gehen. Er empfindet

nahmen, freilich nicht in dieser leidenschaftlichen Weise. Und nun der Bacchus! Auf dem Original ergreift neben dem mächtigen Ernst der Gestalt wohl auch die schöne Form. Aber hier? Niccolo hat den nackten Knaben des Originals, den der Gott führt, bekleidet. Er paßt sich damit dem Stoff zum ersten Male in positiver Weise an. Der Bacchus ist außer dem des Urbildes so dünn bekleidet, daß Glutäen und Nabel deutlich durch das in schönen Falten fallende Gewand durchschimmern. Niccolo gibt ihn in wuchtig nachschleppendem Kleid mit schwerfälligen Faltenbrüchen und unförmlichen Bauschen. Es wird geradezu ein Gegenstück zu dem schönen Urbild der Vase! Niccolo bekleidet ihn ganz nach eigenem Ermessen und geht dabei wie beim Knaben weit über das Notwendige hinaus.[14]) Nichts bleibt von der ursprünglichen Form, dagegen steigert er den Ausdruck im Gesichte des bärtigen Riesen durch Vertiefung der Gesichtszüge von mildem Ernst zu wildem Trotz, so daß man ihn wohl für Herodes halten könnte — wie Schubring will — wenn man eben nicht lieber — und wohl richtiger! — wie bei der Hannah nur reine Freude an starkem Ausdruck als Grund zur Einführung nehmen will. Freilich erscheint dieser (auch hier noch!) unabhängig vom Stoff und Inhalt. Noch anderes läßt Niccolos stets stärker werdende Freude am Ausdruck erkennen: In den ersten Reliefs zeigt sich äußerste Beschränkung der Figurenzahl. Er drückt die wenigen Figuren gewissermaßen auseinander, putzt sie überreich mit Gewandstoffen, gibt nur das Notwendigste an Gestalten. Und hier? Fünf Personen sind auf Darstellungsszenen üblich, und Niccolo gibt sechzehn — also um elf mehr als nötig! Sie sind seine Zutat, sind freie Erfindung des Künstlers. Wir sehen etwas an Niccolo, das er bisher in der Darstellung von Menschen nicht zeigte: reiche Fantasie neben (freierer) Nachahmung von Vorbildern. Die Köpfe der Vielen — an der Handlung allerdings Unbeteiligten — sind überaus reich an Ausdruck, wirklich aus dem Leben gegriffen. Das reiche Innenleben der Figuren wird um so deutlicher, die reine Freude daran, um so augenfälliger, als all dieser Reichtum noch ohne Beziehung zur Handlung, nur um seiner selbst willen gegeben erscheint. Es beachtet ja niemand den Vorgang außer einem, der (links in der Ecke) sich auf die Zehenspitzen stellt, um sehen zu können.

---

die Gestalt nicht als eine, die aus dem Relief herausfällt. Ihn erinnert die »Ekstase« der Hannah »an die eleusinischen Mysterien«, durch die nun Niccolo — Absicht? — »die großmächtige Ruhe Simons und Marias doppelt« wirken lassen kann.

[14]) Man hätte wahrscheinlich gegen ein nacktes Knäblein vom kirchlichen Standpunkte nichts einzuwenden gehabt. Vgl. u. a. die allegorischen Figuren an der Kanzel! Außerdem war sich N. doch von Anfang an darüber klar, was ihm von der »schönen Form« bei reicher Bekleidung bleiben würde: allein der Kopf.

Unter diesen Köpfen ist nichts von steifer Imitation der Antike. Wie weich sind die Gesichter gebildet, welch träumerischer Ausdruck liegt zum Teil auf ihnen (man vergleiche damit die spröde, kalte Madonna der Anbetung)! Oder man sehe sich den Prachtkopf rechts oben in der Ecke an! Wie viel Können zeigt sich da! Man sehe sich daneben den der Antike »abgelauschten« kläglichen Dionysosknaben an! Wie schlecht nimmt sich Niccolo damit aus, wie unreif und ungeschickt! Da aber Hölzernes und so Lebendiges so dicht nebeneinander auftritt, muß man nicht zu dem Ergebnis kommen, daß die Antike dem Künstler geradezu hinderlich war, sich zu entfalten? Wenn dort auch sein Wollen lag, (wenngleich in unserem Relief das Selbständige mehr Liebe verrät), sein Können wenigstens ist höher (nicht nur wegen des besseren Einklanges zum Stoff!), wenn er das Antike beiseite läßt (einen Mittelweg ging N. nie) und aus Eigenem schöpft. Da gibt es dann packendes Leben in seiner Kunst! Auch sonst zeigt dieses Relief eine Fortentwicklung: Die Einordnung in den Raum ist glücklicher, die Verhältnisse der Figuren sind harmonischer; keine Gestalt klebt mehr mit dem Scheitel am oberen Bildrand.

In der »Kreuzigung« ist zum erstenmal Einklang zwischen Form und Inhalt erreicht. Die Freude am Ausdruck erscheint nicht mehr um ihrer selbst willen, sondern paßt sich dem Inhalt an. Hier fügt sich der Meister vollends dem christlichen Thema. Keine Figur tritt mehr fremdartig und plump, wie der Bacchuspriester und der Knabe in der »Darstellung« in den heiligen Kreis. Außerdem erscheint hier der Ausdruck nicht mehr bloß in der Ruhestellung des Körpers, nicht mehr nur im Gesicht (die »Zuschauer« auf der Darstellung!), er ergreift den ganzen Körper; jedes Glied nimmt durch lebendige Sprache an den Vorgängen des Inneren teil (Maria! Longinus).[15] Merkwürdig ist es, daß hier so wie bei allem, was unseren Meister betrifft, die Urteile wieder scharf auseinandergehen. Schnaase[16] findet die Gewandbehandlung härter als in allem Vorhergehenden, das Anatomische »roh und verfehlt«. Schmarsow[17] hingegen bemerkt: »Selbst die Juden noch . . . . spielen gar unerlaubt auf seiner Kreuzigung eine prächtige Figur.« Jedenfalls darf man nicht mit Schubring annehmen, daß N. Pisano die Vielheit der Figuren

---

[15]) Vgl. zur Darstellung der »Kreuzigung«, Rockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes (Schaffhausen 1870) S. 165, 166. Ferner Fr. X. Kraus, Realenzyklopädie der christlichen Altertümer II, S. 238 ff., Dobbert, a. a. O. S. 82, 90. Ferner derselbe: »Zur Entstehungsgeschichte des Kruzifixes«. Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlungen I, 1 (Berlin 1890).

[16]) a. a. O. V, S. 278.

[17]) »Italienische Forschungen« S. 134.

unangenehm empfand. Er zeigte sich uns auf der vorhergehenden Tafel als ein Künstler, auf den Dürers »inwendig voller Figur« nicht übel zutrifft. Hat er da doch mit Freude eine Anzahl von Personen ohne alle Notwendigkeit eingeführt, wie es scheint nur, um Eindrücke loszuwerden, die ihm eine Anzahl von Charakterköpfen gemacht hatten. Jedenfalls kann man nicht übersehen, daß die »Kreuzigung« viele Flüchtigkeiten aufweist, Einzelheiten erscheinen vernachlässigt und zwar, — und damit ist, glaube ich, der Grundzug des Reliefs gekennzeichnet[18]) — zum erstenmal der Gesamtwirkung zuliebe.

Betrachten wir nun den »Gekreuzigten« und hüten wir uns, zu schnell mit dem Wörtchen »antik« zur Hand zu sein. Bei der Notwendigkeit eine nackte Gestalt zu bilden, lag für Niccolo, der schon öfter klassische Gestalten in seine Werke einführte, ein ähnliches Vorgehen nahe. Aber man darf doch nicht gleich (vgl. dazu unten!) von einem »Herkules« reden, da nur eine von Niccolos echten gedrungenen Figuren (man erkennt das am besten, wenn man sich die Gestalt auf die Erde gestellt denkt!) am Kreuze hängt. Jedenfalls ist, wenn hier schon antike Erinnerungen mitspielen sollten, kein Vergleich mehr mit der »antiken Art« des Meisters aus den früheren Tafeln zu ziehen! Dieser Christus hat zumindest sehr eingreifende Änderungen erfahren; noch viel reichere als der Bacchus und der Bacchusknabe oben! Wohl erscheint Christi Körper in einer Fülle kraftvollen Fleisches. Die Verhältnisse aber haben gar nichts von antiker Schönheit: die Arme sind zu lang; der Brustkasten ladet nach oben unschön (trichterförmig) aus. Dazu kommt ein häßlich kurzer, dicker Hals. Der Schwerfälligkeit des Leibes ist der schwere Querbalken des Kreuzes und der in Gestalt eines schweren metallenen Tellers gebildete Heiligenschein angepaßt. Dagegen überrascht die feine Beobachtung an vielen Einzelheiten: wie treu und richtig ist das Durchscheinen der Rippen durch die Haut gegeben, wie kommt der Verlauf des Brustbeins (Sternums) und des unteren Rippenbogens daran zum Ausdruck! Die einzelnen Muskelbündel an der rechten Wade und an den Armen sind auf Grund sehr treuer Beobachtung mit anatomischer Richtigkeit gegeben. Kann da auch im allgemeinen allenfalls die Erinnerung an eine Herkulesdarstellung mitgewirkt haben, so lassen die Feinheiten der eben angeführten, leicht kontrollierbaren Details doch auch ganz gewiß auf ein selbständiges Naturstudium schließen. Der Ausdruck des Gesichtes schmiegt sich dem Inhalt an: der Schmerz des Gekreuzigten ist an den leicht herabgezogenen Mundwinkeln, an den

---

[18]) Förster a. a. O. II. S. 11) sagt kurzweg von der Kreuzigung: »Hier hören fast alle antiken Anklänge auf.«

geschlossenen Augenlidern deutlich zu erkennen.[19]) Förster[20]) sagt sehr treffend: »In bezug auf die Ausführung muß uns der Körper des Gekreuzigten um so mehr auffallen, da Niccolo für diesen sich weder in den christlichen Traditionen, noch in der Antike Rats erholen konnte«.[21]) An allen Köpfen bemerkt man überrascht — fast durchwegs gelungene — Versuche zu einen zum Stoff und Inhalt durchaus passenden Ausdruck! Es ist Logik in der Arbeit, und alle angeschlagenen Töne klingen hier harmonisch zusammen. Der Hauptmann (als römischer Offizier durch das Schwert gekennzeichnet) ist geschickt nach den Anweisungen des Malerbuches gegeben (» . . . schaut auf Christus, hält seine Hand erhoben und preist Gott«), mit einem einfachen, aber vielsagenden Gesichtsausdruck, der dort nicht vorgesehen ist. Der Mann mit dem langen Bart greift mit der einen Hand darnach, mit der anderen fährt er erschreckt an den Leib. Wie hier das Spiel aller Hände sich reich und richtig zeigt, so ist auch die Stellung des Mannes (er schreitet, wie um zu fliehen, nach rechts aus) bezeichnend. Alle diese Figuren sind Erscheinungen ohne Widerspruch zur Umgebung noch in sich, während auf den ersten Tafeln Widersprüche selbst bei den Hauptfiguren nicht selten waren. Man beachte auch die übrigen Figuren rechts: einer reckt den Hals, um zu sehen; alle Hände reden zu uns von den Gefühlen ihrer Träger, Stefaton, der Soldat, der den Schwamm reicht, ist im Hintergrunde sichtbar. Der Mann, rechts an der Bildkante, schielt nur scheu auf Christus. Ohne jede Rücksicht auf Schönheit verzerrt Johannes (links!) in naturalistisch gegebenem Schmerz das Gesicht.

Die Frauen, welche der Maria beistehen, blicken mitleidig auf Maria. Diese ist freilich sehr ungeschickt abgebogen (so steif wie die Liegende auf der Geburt! Beide erinnern in den spröden, rechtwinkligen Biegungen an die Gestalten auf etruskischen Särgen). Für eine Ohnmächtige

---

[19]) Über den schmerzlichen Ausdruck in der Darstellung des Crucifixus vgl. Stockbauer, a. a. O. S. 221.

[20]) a. a. O. S. 121.

[21]) Interessant ist es, auch hier wieder die Urteile zu vergleichen. Schmarsow findet (a. a. O. S. 134), daß hier der »Sohn der Jungfrau unversehens (?) zum Sohne des Jupiter geworden ist«. Crowe u. C. a. a. O. (S. 103) sehen einen »Herkules«, aber — in verständiger Würdigung des Gesichtsausdruckes — doch nur einen »leidenden«. Dobbert setzt (wohl durchaus mit Recht!) die »von der antikisierenden Richtung nur wenige Spuren enthaltende Kreuzigung« den übrigen »ausdrucksloseren« Tafeln (Geburt, Anbetung, Darstellung) vor (S. 51). Ebenso Schnaase, a. a. O. V. S. 297 unten. Förster (a. a. O. S. 121), Dobbert, Schnaase (S. 279) erkennen an dieser Tafel tüchtigstes (»mit Erfolg belohntes« — Förster) Studium des Nackten (bei den früheren Tafeln merkte man keine Spur davon! Hier erkennt man schon voll den künftigen Meister der Kanzel von Siena).

sind ihre Glieder zu wenig gelöst. Trotzdem aber alle Gesichter groß sind, erscheinen die Wangen nicht mehr so sehr als wüste Flächen wie an den ersten Tafeln. Ein inniger Ausdruck erfüllt alle, auch die Engel oben. Die »Kirche« ist stolz gegeben, aber nicht mehr auf dem Wege zur Antike gefunden wie die Juno-Maria aus der »Geburt«. Die Synagoge hat einen charakteristisch-verdrossenen Ausdruck. Die Falten sind nirgends mehr so hartbrüchig, plump und schwerfällig wie am Bacchus, nirgends mehr so steif wie an der Maria der ersten Tafel. Die Körper von »Kirche« und »Synagoge« erscheinen sogar geschmeidig umhüllt; der Leib ist nicht mehr unter Bauschen ganz versteckt. Auch das Auftreten von Besatzstreifen an den Gewändern, wie es auf der Kanzel zu Siena fast durchgehends erscheint, beginnt hier schon (der Hauptmann usf.). Diese Tafel, an der keine Figur aus der Gesamtdarstellung mit dem Anspruch auf Selbständigkeit herausfällt, bildet den schönen Übergang zu der Darstellung der letzten Tafel.

Das »Weltgericht« bringt die schöne Erfüllung, das Endergebnis alles Naturstudiums, das sich bei Niccolo bisher zeigte. Die Freude am Ausdruck, die in den ersten Reliefs fehlte, tritt ungehemmt auf, herrscht über die »schöne Form auf Kosten des Ausdruckes« vollständig. Hier finden wir den bedeutsamsten Fingerzeig für Niccolos Fortentwicklung. Wer an der Kanzel zu Siena als seiner Schöpfung zweifelt, muß auch hier schon »Gehilfenarbeit« sehen. Schon äußerlich ist eine Ähnlichkeit mit Siena durch die größere Zierlichkeit der Figuren gegeben.[22]) Die Bewegungen sind überaus mannigfaltig, die steife Gebundenheit der ersten Reliefs ist vergessen. Was Niccolos eigentliches Element ist, wo seine Neigung und sein Können sich berühren, zeigt sich an dem »Gericht« deutlich. Die gesicherten Heiligen oben sind ohne besonderes individuelles Leben, wenngleich Mitleid, Milde u. a. gut in den Gesichtern lesbar ist. Erst wo die Verzweiflung beginnt, entwickelt sich ein Reichtum an Motiven. Körperliche Qual, Angst, Vernichtungsgefühl — das alles spricht sich in Gesichtern, Händen, Körpern lebendig aus. Christus erscheint ganz gleichgültig. In den Körperverhältnissen aber ist er — wie im Anatomischen — über den Heiland in der Kreuzigung zu stellen. Am Brustkorb, an den Armen (man beachte die Durchbildung der Muskulatur) stört nichts mehr in hohem Grade das Ebenmaß. Die Gewandung ist weich gebildet (wie auf den kleinen Figuren schon früher!), wie die Füße und ihre Knöchel, die darunter hervorkommen. 25 Köpfe fehlen. Man freut sich dessen fast, denn das Leben in den Körpern

[22]) Wo Niccolo die Gestalten klein bildet — in seiner Neigung zur Antike vermeidet er das, wohl in einer Verwechslung von »groß« und »großartig«! — ist er stets gefälliger, natürlicher. Vgl. die kleinen Figuren auf allen 5 Tafeln!

wird dadurch um so auffälliger. (Man beachte daraufhin Maria, an der Seite Christi.) Alles Körperliche ist sinn- und stoffgemäß durchgeistigt. Man denke an den Dionysosknaben und stelle nun Figuren aus den unteren Reihen des letzten Reliefs daneben. Was hat Niccolo seitdem gelernt! Man suche bei Giovanni Pisano nach ähnlichen Prachtstücken! Mit den schwierigsten Stellungen spielt der Meister. Man achte auf das hockende Weib links, beachte wie Frauen- und Männerkörper sich durch Bau und Fleischbildung unterschieden zeigen. Giovannis Relief in Pistoja ist hier übertroffen. Der Vater braucht nicht beschämt hinter den Sohn zurückzutreten. Wie fein ist das Unschlüssige gegeben, wie treffend die Auffassung jener, die aus dem langen Schlaf emporgeschreckt, sich befangen und befremdet abtasten. (Das Motiv erinnert übrigens an ein ähnliches bei Benedetto Antelami a. d. Taufkapelle in Parma.[23]) So finden wir an Niccolo Pisano so viel Naturgefühl, so viel Liebe für kühn-naturalistische Motive (besonders an der letzten Tafel, der Schmarsow, Schubring u. a. bei aller Ausführlichkeit über die ersten Reliefs keine Zeile — Schubring auch von dieser allein keine Abbildung — widmen), daß wir in der Arbeit zu Siena und weiterhin in den Arbeiten Giovanni Pisanos keine Gegensätze zu den letzten Stücken der Kanzel zu Pisa sehen. Diese erscheint in ihrem Ausklang als Vorbereitung und Vorschule dazu.

Schon durch dieses Negieren gewisser Teile der Pisaner Kanzel auf Kosten anderer, die mit antiken Ausschnitten beladen sind, erhält man ein falsches, d. h. unvollständiges, Bild des Meisters. Nun gehen viele Autoren aber noch weiter. Sie nehmen dieses unvollständige künstlerische Charakterbild, als hätte N. sonst nichts mehr geschaffen, ruhig her und arbeiten es noch auf den Gegensatz zu Giovannis Arbeiten zu. An und für sich sind solche Gegenüberstellungen schon Ungerechtigkeiten, da sie stets nur einseitige Bilder geben, gewisse Seiten auf Kosten anderer hervorheben. Höchstens der volkstümlichen Kunstschilderung sollten sie erlaubt sein. Dort ist Anschaulichkeit (anschauliche Schilderung ist immer und überall einseitig, unvollständig) das Wichtigste, Genauigkeit, weil sie ermüdend wirkt, als größeres Übel zu unterlassen. Schmarsow in seinem an scharfen Beobachtungen reichen Buche kommt bei Hervorhebung dessen, was Giovanni an Ausdruck über seinen Vater leistet, in einen subjektiv-hochpathetischen Ton, während er bei Niccolo es an nüchternem Konstatieren genug sein läßt (a. a. O. S. 146—47 unten). »Nichts ist lehrreicher, den völlig anderen Geist zu fassen, der diesen Gotiker beseelt, als ein »vergleichender (ein »Vergleichen«, bei dem nur der

[23]) Vgl. Zimmermann, Oberital. Plastik, Leipzig 1897, S. 128.

Unterschiede gedacht wird!!) Blick« auf die Kreuzigungsdarstellung bei beiden Meistern (Taufkapelle zu Pisa K. 60; S. Andrea zu Pistoja v. 1301). »Welch ein Unterschied in allen Teilen! Der Christus seines (Giovannis) Vaters war ein Göttersohn, eine Hünengestalt, die man aus Kreuz genagelt, ohne ihre Schönheit, ihre Manneswürde zu verletzen, und ein König[23]) bleibt er, der gestorben ....« Wie der Schmerz in den Frauen, an den Juden zum Ausdruck kommt wird übergangen, als hätte die Kreuzigung nichts als die antike »Schönheit« und »Manneswürde« des Heilands, nichts als große Ruhe gezeigt, als wäre der nirgends Ausdruck gegeben worden. Erst bei Giovanni Pisano soll man sehen, daß »Entsetzen« die Juden erfaßt. »Wie vom Sturm gejagt, stürzen sie hinaus .... Drüben aber .... erhebt sich der Schmerz in seiner ganzen Stärke. Wie ein schneidig Schwert durchdringt er die Mutter ..... Bebenden Leibes sinkt sie in die Knie. Johannes faßt ihre Hand ... aber das eigene Weh verzerrt sein Antlitz (bei N. P. nicht weniger stark!). Lauter denn alle jammert Magdalena .....« usf. Diese überaus lebendige Schilderung schädigt die Sachlichkeit der Betrachtung. Auch bei G. P. darf niemand sehen, daß die Juden »wie vom Sturm gejagt« abstürzen. Sie ducken sich nur (wie bei Niccolo); nur bei einem wird man die Bewegung als Enteilen deuten dürfen. Wenn Schmarsow nach dem Ausruf »welch ein Unterschied in allen Teilen!« auch den Longinus anführt (oben nicht zitiert), so ist das eine besondere Ungerechtigkeit. In der Bewegung seiner rechten Hand, in der stärkeren Zurückbiegung seines Oberleibes liegt sogar mehr Erschrecken und Bekennen als bei Giovanni! Noch weiter gehen die Vertreter der süditalischen Hypothese. Diesen (vgl. besonders Schubring a. a. O.) kommt es vor allem darauf an, das Antike bei Niccolo zu sehen und zu erklären. Dabei übergehen sie alles andere. Ein gutes Beispiel hierfür ist eine Stelle bei Förster (a. a. O. II, S. 120 ff.). Er bewundert an der Kreuzigung nur den Christus. Er legt ganz allein einen Maßstab (Schönheitsforderungen) auch an die übrigen Figuren und tut sie nun mit folgender klassischer Verurteilung ab: »Weit ist der Abstand dieser häßlichen, verzeichneten kurzen Gestalten mit .... verfehltem (?) Ausdruck ... von der sprechenden, vollendeten Erscheinung Christi ....« usf. Bei Giovanni Pisano lobt man, was man an Niccolo nicht beachtet, oder, wenn dessen doch gedacht wird, tadelt (den Ausdruck).

Bedarf es nun schon großer Einseitigkeit und einer gewissen Hartnäckigkeit, um Niccolo Pisano als einen nur von einem Drang erfüllten Künstler hinzustellen, so muß man sich geradezu wundern, mit welchen

[23]) Die Unterstreichungen stammen nicht von Schmarsow.

Hilfen man weiter dazu gelangt, ihm sein zweites Hauptwerk (allerdings nur in konsequenter Weise) einfach abzusprechen und seinem Sohne (dem Knaben Giovanni) sowie seinem Gesellen zuzuteilen.

Aus dem Vertrag,[24] den Niccolo Pisano mit den Bauherrn von Siena zur Errichtung der Domkanzel abschließt, sind die Lohnverhältnisse festgesetzt. Es wird unter Aufstellung hoher Geldstrafen festgesetzt, daß Niccolos Gesellen pünktlich eintreffen müssen, es wird des Meisters und der Gehilfen Lohn bestimmt und endlich von dem Willen Niccolos abhängig gemacht, ob er seinen Sohn Giovanni nach Siena mitbringen wolle. Es wird ausdrücklich Erlaubnis dazu und Duldung des Knaben bei der Arbeit erwähnt, doch muß er um geringeren Lohn als die Gesellen arbeiten. Das wäre eine Beleidigung gewesen hätte Giovanni das Alter der Gesellen besessen; hier erscheint es — wie sich aus dem gnädigen Ton, in dem die Stelle gehalten ist, erkennen läßt — als besondere Güte. Aber selbst, wenn jener Vertrag nicht erhalten wäre, mußte man doch sich folgendes vor Augen halten: die Sieneser sind von der Domkanzel in Pisa entzückt gewesen (vgl. u. a. die bezüglichen Stellen bei Vasari), sie schließen mit Niccolo ab, sie verlangen ausdrücklichst seine Anwesenheit während der ganzen (dreijährigen) Arbeitszeit, kurze besonders festgesetzte Urlaube ausgenommen. Sie wollen sich also völlig versichern, ein Werk des Meisters selbst zu erhalten. Was Förster zur Entscheidung des Arbeitsanteiles noch am Brunnen zu Perugia (vollendet 1280, also mehr als 10 Jahre nach der Kanzel zu Siena, 20 nach der zu Pisa) anführt, das hat natürlich hier, wo Giovanni noch ein Knabe ist, doppelte Gültigkeit:[25] ». . . . und da wohl der Sohn dem Vater als Gehilfe beigegeben sein kann . . . nicht so leicht aber der hochberühmte Vater dem Sohn Gesellendienste geleistet haben mag, so müssen wir in dem Brunnen von Perugia ein Werk des Niccolo . . .« usf. Es würde unbegreiflich scheinen, daß Urkunden und Vernunftgründen zum Trotz noch andere Meinungen über die Urheberschaft der Kanzel zu Siena bestehen können, wenn nicht auch hier wieder eines Aufklärung brächte: die einseitige Betrachtungsweise der Kanzel zu P. läßt die zu S. als kühne Neuerung erscheinen. So unterscheidet denn Reymond unvermittelt zwei »Manieren« an Niccolo.[26] Schubring findet sie nicht erklärbar aus Niccolos Kunstschaffen, gibt aber doch zu, daß Giovanni

---

[24]) Im Wortlaut bei Rumohr, Ital. Forschungen, II, S. 145.

[25]) Förster, a. a. O. S. 129.

[26]) Reymond, La sculpture florentine S. 72. ». . . . . l'œuvre de N. de Pise comprend deux manières, toutes les deux fort belles, quoique fort différentes l'une de l'autre. La première manière est représentée par la Chaire de Pise (1266) et la seconde par la Chaire de Sienne (1265—68).

nicht als Schöpfer bezeichnet werden dürfe. Er erscheint ihm dazu bedingungslos als »zu jung«. Aber im übrigen drängt es ihn doch zur Frage (a. a. O. S. 67): »ob Vater und Sohn den Gegensatz, der so riesenhaft zwischen ihnen durchbrach«, wohl empfanden. Ihm geht es zwischen den beiden scharf wie ein Messerschnitt durch. Hier »Antike«, hier »Naturalismus«, so lauten ihm die knappen Kennworte für Niccolo und Giovanni. Bode in der »Ital. Plastik« führt unter dem Tadelnswerten der Kanzel zu Siena auch den Mangel an klassischen Erscheinungen an. Doch gesteht er dem Werk mit Anerkennung erhöhte Ausdruckskraft, Lebendigkeit und Wahrheit der Darstellung zu, nach unserer Meinung ein ebenso bemerkenswerter wie voller Ersatz für »äußerliches Nebeneinander von antiker Form und modernem Gehalt« (Dobbert). Auch Bode betont im »Cicerone«, daß es wegen der Jugend des Giovanni »unstatthaft« sei, die Kanzel zu Siena in ihrer reicheren und lebendigeren Gestaltung »dem rückwirkenden Einflusse des Sohnes auf den Vater zuzuschreiben«, und als der Erste und Einzige macht er scharfen Blickes das Zugeständnis, daß die in Siena »hervortretende Richtung des Niccolo für den Sohn von Einfluß war, daß dieser sich an ihr entwickelte und aus dem dort Gegebenen allmählich seinen eigenen Stil herausbildete.«[27] Doch rechnen Bode wie Kraus (a. a. O. 2. S. 95) den »neuen Stil« Niccolos erst von Siena an, während wir ihn schon an den Schlußtafeln der Kanzel von Pisa nachweisen konnten. Bei inniger Beschäftigung mit den Werken N. Pisanos wird das Antike daran in seiner unselbständigen Weise nach Burckhardts früherem Ausspruch als »geschichtliches Kuriosum« erscheinen, nicht so sehr als Kunst, und mit der geringeren Bewertung des Einen wird man den zweiten wesentlichen Faktor in Niccolos Schaffen, sein Streben nach Ausdruck, sein Naturgefühl gerechter beurteilen und immer höher stellen. Nicht erst in seinem Sohne, in ihm schon vollzieht sich, wie wir sahen, die Wandlung zum Gotischen, Lebensvollen der Kunst und zwar schon in seinem ersten großen Werke.

Am weitesten geht Frey in kühner Entscheidung über die Urheberschaft in Siena (»Codice Magliabechiano« — Berlin 1892, S. 327). Ihm ist Niccolo Pisano der »Entrepreneur« der Arbeit, der Mann, der »Kontrakte« abschloß, über empfangene Geldsummen quittierte. Zu welchem kläglichen Schatten schrumpft der Meister damit ein! Er soll keinen Wunsch gehabt haben, nachdem sein Ehrgeiz durch das Angebot der Herrn aus Siena aufgestachelt war, sich der neuen Aufgabe würdig

[27]) In der »Ital. Plastik« wird im Gegensatze dazu alles Neue an der Kanzel zu Siena noch als »wesentlich mitbedingt durch die verschiedenen Mitarbeiter Niccolos« hingestellt und nicht aus Wandlungen im Kunststreben des Meisters selbst erklärt.

zu zeigen! Er soll nicht Verlangen getragen haben, seinen Ruhm zu vermehren, sondern müßig, die Hände im Schoß, andere für sich haben arbeiten lassen, Gesellen das Lob vor sich überlassend! Der Meister, der in seinem eigenartig-wuchtigen Anschluß an das Antike, wie später im Kampf nach treffendem, lebendigem Ausdruck gleiche Bewunderung fordert, der so kühn über alles kleinliche »Vorher« hinwegschritt, soll in der Kanzel von Siena als Werksleiter ein Werk erstehen haben lassen, das nicht nur von anderen, sondern von diesen anderen auch gegen seine künstlerische Art geschaffen wurde? Kann man ernsthaft glauben, daß ein Meister von der machtvollen Eigenart und dem Selbstbewußtsein Niccolos, das in seiner Kühnheit und Gradheit christliche Vorwürfe ganz nach eigenem Ermessen zu gestalten, zum Ausdruck kommt, es geschehen läßt, daß seine Schüler, die von ihm abhängigen Gesellen, ein Evangelium predigen, das seinen Kunstideen zuwider ist, ihm widerspricht? Und wie will man weiter, in so einseitiger Betrachtung Niccolos befangen, ihm nach Bologna folgen? An Niccolo erkennt ein aufmerksamer Beobachter Wandlungen, aber — da wir auch die Brücken dazu sehen (Zwang des Stoffes, angeborne Kraft zu ausdrucksstarkem Gestalten) — keine Widersprüche; in Giovanni nicht seinen Antipoden, sondern seinen gelehrigen Nachfolger, dem nur das Suchen erspart blieb, das Niccolo zuerst das Finden des besten Weges erschwerte, und der so leichter auf dem Pfade vorschritt, der dem Vater erst durch klassische Typen verstellt war. Die Kanzel zu Siena als Gesellenarbeit zu erklären, verbietet sich endlich auch aus stilkritischen Gründen. Ihre — allgemein erkannte — Einheitlichkeit weist auf einen Urheber. Zwischen allen klein gebildeten Figuren der Kanzel zu Pisa besteht zu denen in Siena eine auffällige Ähnlichkeit. Der antike Einfluß ist nicht ganz ausgelöscht, aber das Antike erweist sich hier nicht als Hindernis auf dem Pfade zur Natur, sondern es wird im Sinne reifen, eigenen Naturerkennens frei benutzt, nicht mehr in engherzigster, grob-auffälliger Art nachgemacht. Die letzten Errungenschaften zu Pisa, das mühsam Erworbene wird hier in liebenswürdigerer, leichterer Art verwertet. Die Motive sind im großen und ganzen dieselben. Nirgends aber werden sie ängstlich gegeben, wie es Schüler tun würden, die ein Thema zum erstenmal behandeln. Überall erkennt man die sichere erfahrene Hand des Meisters. Zielbewußt angebrachte Verbesserungen sind reichlich zu erkennen. Trotzdem in Siena die Tafeln größer sind als in Pisa, sind die Figuren nun doch zahlreicher. Wir sehen dieselbe Erscheinung in Pisa. Sobald das ängstliche Ringen nach Vorbildern vorbei ist, zeigt sich auch dort ungehemmt und in reicher Entwicklung eine überraschende Phantasietätigkeit. Die Figuren sind hier von allem Anfange an klein, weil sie sonst der reicheren Gestaltung des

Stoffes, den vielen Zutaten im Wege wären und die Erzählungslust des Meisters behindern würden. Den leeren Raum liebte er nirgends. Immer gestaltet er große Figuren zu magerem Inhalt, oder kleine zu reichem. Die ungeschickt gebauschten Gewänder zur Raumdeckung, die puppenartig großen Köpfe kommen hier nicht mehr vor. Wer würde sich aber dessen wundern? Ist doch das alles schon in Pisa überwunden worden! In Siena packt Niccolo überall sicher an; wo er es nicht tut, darf man Gehilfenarbeit annehmen, und ich glaube, daß ein (erster!) Versuch, die Hände von Meistern und Gesellen zu scheiden, doch nicht so aussichtslos ist, als die meisten (vgl. bei Frey a. a. O.) meinen. Wer einmal den Meister in Siena als Hauptschöpfer erkennt, ihn höher einzuschätzen weiß als die Gesellen, wird ihre Hände gerade dort vermuten, wo sich nicht eine Art freier Fortführung des in Pisa Begonnenen zeigt, sondern wo gewisse Motive von dort, hölzern nachgeahmt, steif abgezeichnet herübergenommen erscheinen.

Wie frisch zeigte sich z. B. Niccolo gerade in der Beobachtung der Tierwelt zu Pisa schon in den ersten Tafeln! Hier zeigen sich nun gerade die Tiermotive aus der ersten Tafel von Pisa auf der entsprechenden in Siena gewissermaßen »wörtlich« übernommen. Aber die Ausführung ist flacher, matter geworden. Das Beste von dort erscheint nun hier schwächlich, während alles Verbesserungsbedürftige aus Pisa, hier frisch angepackt, in Siena vollendet erscheint.

Der Meister hätte wohl kaum als ein so frischer Beobachter des Tierlebens an so glattem Abdruck (an Stelle neuer Beobachtungen) Freude gehabt.[28]) Es ist aber verständlich, daß die Gesellen spontan oder auf Befehl des Meisters, der sich Größeres zu selbständigem Gestalten suchte, die reizvollen Motive zu wiederholen hatten. Auch die Hirtenszenen machen diesen Eindruck. Hier hatte der Meister wohl auch nichts Neues, über Pisa Hinausgehendes zu sagen. Und er ließ die Gesellen arbeiten, die, ohne Erfindungsgabe oder ohne Erlaubnis zu eigenen Änderungen, einfach das in Pisa Gegebene kopieren. Im Hirten links zeigt sich eine Abweichung von der Hirtendarstellung der ersten Tafel zu Pisa. Sie weist aber erst recht auf eine Gesellenhand hin. Hier ist in unverkennbarer Deutlichkeit in der Bildung des Kopfes, in der Beinstellung, in der Geberde (wie er den Mantel mit der linken Hand ergreift!) der Longinus aus der »Kreuzigung« zu Pisa nachgebildet, — ein Vorgehen, das bei dieser Nebenfigur dem phantasiereichen Meister gewiß nicht in den Sinn gekommen wäre! Was kann man an dem ersten Relief zu Siena noch der Urheberschaft nach bestimmen?

[28]) Die meisten Künstler vermeiden auch gelungene Wiederholungen. Goethe griff schon verwendete Themen auch zu Verbesserungen nur ungern wieder auf, Lionardo freute sich vor allem des Entwurfes, der völligen Neuheit einer Idee u. dgl. m.

Ich verweise auf die dort gegebene Heimsuchung. Wie die Blicke der Frauen ineinandertauchen, ist sehr schön gegeben. Der Altersausdruck im Kopf der Frau rechts ist sehr charakteristisch. Man denke an die Freude, die Niccolo an gehaltvollen Köpfen (»Darstellung« zu Pisa) bekundete, und man wird hier nicht unsicher urteilen. Die Körperverhältnisse sind nun freilich gefälliger, der Faltenwurf aber noch der charakteristische Niccolos, nur sind die Stoffe jetzt (wie schon in den letzten Reliefs zu Pisa) feiner, weicher, nicht mehr so lodenartig schwer und steif. Das Körperliche geht bei aller Trefflichkeit aber doch nirgends mehr über die Errungenschaften, die sich am Weltgericht der Kanzel von 1260 zeigten, hinaus. Der Reichtum und das Geschick von dort wird nirgends mehr überboten. Übertrieben bauschige Umhüllungen zu Raumfüllungszwecken (wie am Verkündigungsengel zu Pisa) weichen eleganterer Umkleidung der Figuren. Neue Figuren vertreten die Stelle dieser ehemaligen Gewandungetüme. Die Badefrauen hier unterscheiden sich wenig von denen zu Pisa. Sie sind auch dort von kleiner Statur gewesen, und kleine Figuren gerieten dem Meister immer gut.

In der Anbetung fällt ein Reiter auf, der keck sein Pferd wendet. Ein echt Niccolosches Tiermotiv.[29]) Man beachte auch das Windspiel, das sich unter den Hufen der Pferde duckt! Es ist ganz ähnlich der Art, davon eines auf dem Lager der Maria zu Pisa zu sehen ist. Aber ein neues Motiv ist hier gegeben. Kameele, wie sie hier erscheinen, fand Niccolo in der Antike nicht. Muß er nicht gerade diese Tiere mit besonderer Freude gebildet haben? Eine freudlose Wiederholung des grasenden Pferdes aus Pisa fällt daneben — freilich nur im Vergleich zu dem gelungeneren Vorgänger — ab. Wir wissen, wem wir solch flaues Kopieren zutrauen dürfen. Das Bein ist hier schwer geworden, der Hals zu dick. Neben den Fortschritten ringsum ein gewiß auffälliger Rückschritt. Der eine der Könige (links vom bellenden Hund, zu Pferd), erinnert an den Josef der »Geburt« zu Pisa. Da sind der starre Blick, die dicken Lippen. Die rechte Schulter ist hier wie dort (aber hier nur in leerer Nachahmung, völlig unmotiviert) emporgezogen, das Sitzen auf dem Pferde ist unklar, in schülerhafter Weise gegeben. Das Tier selbst ist sehr beachtenswert. Ich glaube mit Recht Schüler und Meister hier dicht nebeneinander erkennen zu dürfen. Das Gesicht des bartlosen Königs ist noch feiner und durchgeistigter geworden als in Pisa. Die Landschaft ist reicher, verrät Natursinn. Nur die Madonna hat einen griesgrämigen Ausdruck. Darum allein darf man sie nicht den Gesellen

---

[29]) Crowe u. Cavalcaselle rechnen die Anbetung in Siena zu dem Besten, was das 13. Jahrhundert hervorgebracht hat. Mit Recht!

geben. Vieles deutet auch auf Niccolo selbst. Die Figur ist ihm aber mißlungen. Die »Flucht und Darstellung« zeigt wieder derbere Verhältnisse der Körper. Vielleicht fällt ihre Ausführung in die kontraktlich festgestellte Urlaubszeit, vielleicht erhielt der Meister eine Verlängerung zur Ausführung des Sarkophagschmuckes in Bologna, jedenfalls ist sie nicht so gelungen wie die eben genannten Tafeln. Auch das, was hier von Niccolo stammen dürfte, ist schwächer. Die Hannah ist wohl sicher wieder eine matte Nachahmung durch Schülerhände; dagegen ist das erschreckte Zurückbeugen des Kindes ein gelungener Zug. Das Pferd, auf dem Maria sitzt, wäre dem Meister auch besser gelungen. Der Alte, der sich in den Bart greift, erinnert (in glücklicherer Weise als die oben erwähnten Nachbildungen) an eine ähnliche Erscheinung auf der »Kreuzigung« zu Pisa. Von Äußerlichkeiten erinnert auch hier eine sehr an Pisa: die bartlosen Köpfe sind beiderseits stets größer gebildet als die bärtigen. Der »Kindermord« wird mit seinen naturalistisch-grimassierenden Köpfen nicht so verblüffen, wenn man sich des Johannes aus der »Kreuzigung« zu Pisa erinnert. Niccolo versteht es, wilde Schmerzensausbrüche ohne Rücksicht auf Schönheit naturwahr zu geben. Dagegen dürften die klagenden Mütter an den Rändern nicht vom Meister sein. Wehmütigen, stillen Schmerz versteht er schon in Pisa besser darzustellen.[30] Man denke an die »Myrrhenträgerinnen« der »Kreuzigung«, an viele Gestalten voll stummer Verzweiflung im »Weltgericht«. Im Gegensatz zu Crowe u. Ca., die Christus in Siena schlechter proportioniert finden als in Pisa, betonen wir das Gegenteil! Gerade dieses ist hier allein zutreffend. In Pisa sind die Hände fast so lang wie die Unterarme, der Hals zu kurz, die Schultern zu hoch, der Kopf zu groß. Auch hängt dort der Leib nicht an den Armen, sondern diese sind nur an den Balken angelegt. In Siena sind sie steiler gestellt, die Muskeln sind wirklich gespannt. Besonders die Stellen, wo der Armmuskel in die Schulter übergeht, sind zu vergleichen, denn hier zeigt sich (in Siena) der auffällige Fortschritt gegenüber Pisa im Studium des Nackten. In Pisa sind die Arme hölzern und unlebendig eingesetzt; in Siena kommen an der hochgehobenen Achsel der Deltamuskel und die sehnigen Ansätze am Brustkorb und am Schlüsselbein vorzüglich heraus. Am rechten Oberarm erscheint der zweiköpfige Muskel in richtiger Plastik unter der straff gespannten Haut, man sieht die Sehnen in der Armbeuge und am

30) Crowe u. C. (a. a. O. S. 223), die die Kanzel zu Siena als »unzweifelhaft Niccolos eigenes Werk« erklären, finden dort »bei aller Vorzüglichkeit« doch »nur kalt-klassische Schönheit«. Wie weit fassen ~~da~~ die Autoren wohl diesen Begriff, wenn sie das hier so allgemein — also auch dem »Kindesmord« und »Weltgericht« gegenüber — behaupten!

Handgelenk ansetzen usf. Der Rumpf, den Cr. u. C. besonders tadeln, ist bedeutend besser proportioniert als in Pisa. In den Beinen ist freilich auch noch in S. mehr ein Aufstehen mit gespannten Muskeln als ein richtiges Hängen gegeben. Doch ist die treffliche Naturbeobachtung, die sich an der Bildung der Kniescheibe und deren Umgebung zeigt, beachtenswert. Der freie Anschluß an Pisa, die geniale Weiterführung ist nirgends zu verkennen. Nur wer sich ausschließlich der ersten »antiken Versuche« Niccolos freut und seine Wendung zur Natur mit Bedauern sieht, kann so harte Urteile über Siena fällen, wie Cr. u. C. es tun. Auch die sichere Schilderung der Ohnmacht der Maria verrät den stets fortschreitenden Meister. Ebenso ist die Innigkeit des Soldaten, der Christus den Schwamm reicht — schon in Pisa eine sehr gute Leistung — hier noch gesteigert. Die Engel über dem Kreuz sind in Pisa besser gelungen. Auch die »Kirche« hat in Siena ein mehr ausdruckslos teigiges Gesicht, das hinter Pisa zurückbleibt.

Am »jüngsten Gericht« ist es besonders schwer zu unterscheiden, was vom Meister, was von den Schülern ist. Auffallend sind die vielen Mönchsgestalten. Es ist fein beobachtet, wie alle diese Figuren eine leichte Beugung des Hauptes zeigen, einen Zug von zur Gewohnheit gewordener Demut der Haltung, wie man sie auch später auf der Arca des hl. Dominikus reichlich sieht.[31]) Neben peinlich genauen Wiederholungen von Motiven aus dem »Weltgericht« zu Pisa (so z. B. die Nachbildung eines Verdammten, der in den Höllenrachen geworfen wird) finden sich viele Erweiterungen und Vervollkommnungen des in Pisa Gebrachten.

Wenn man Niccolo in seiner doppelten Wesenheit erfaßt, wenn man erkannt hat, daß »zwei Seelen« in seiner Künstlerbrust wohnen, so erscheint die Arca di S. Domenico zu Bologna eine so selbstverständliche Folge seines Schaffensdranges, daß man hier den deutlich genug sprechenden Urkunden nicht mehr mit Gegengründen zu begegnen sucht. Was an diesem Werk dem Guglielmo, was dem Niccolo gehört, das zu entscheiden soll hier nicht unternommen werden. Wir wenden uns einem Werk zu, das bald in die Früh-, bald in die Spätzeit von Niccolos Schaffen gelegt wird.

Wir meinen die Darstellungen an St. Martin in Lucca.

»Als frühеste Arbeit des Niccolo kennzeichnen sich die Skulpturen an einem Seitenportal von S. Martino in Lucca«, sagt Bode im »Cicerone« (S. 17 unten). Er nimmt aber nicht das Jahr 1233, das Vasari leichtfertig angibt, als Datum für die Entstehung an, sondern denkt — ohne

[31]) Vgl. Schnaase, a. a. O. V. S. 282 f.

sich bestimmter auszusprechen — an ein späteres, natürlich aber doch vor der Arbeit in Pisa (die Kanzel in der Taufkapelle v. J. 1260) gelegenes.[32]) Schmarsow spricht sich bedingungslos für Niccolo Pisano als Schöpfer der Reliefs aus, nur setzt er ihre Vollendung nach der Kanzel zu Pisa, »etwa um das Jahr 1263« an.[33]) Schmarsow gewinnt dieses Jahr 1263 vorerst (S. 110—113) aus der Baugeschichte von S. Martino in Lucca. Er zitiert nach Ridolfi (L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale 1882) einen Beschluß v. J. 1261, der »pro reformatione et reparatione Campanilis ecclesie S. Martini Lucani« gefaßt wird. Daraus schließt Schmarsow, daß damals, da sich die Sorge der Bauherren anderen Teilen der Kathedrale zuwendete, die Vorhalle schon vollendet oder die Arbeit doch schon vergeben, der Meister für sie schon gefunden worden sei; daß also die Arbeiten keinesfalls lange vor diesem Beschlusse, also nicht lange vor 1261 zu setzen seien. Das Jahr, das die Inschrift, das Vasari nennt — 1233 —, ist damit freilich ausgeschlossen, nicht aber, ob die Reliefs nicht doch noch vor der Kanzel zu Pisa, also vor 1260 geschaffen seien. Das aber gerade ist überaus wichtig. Da reichen die baugeschichtlichen Vermerke, die Schmarsow bringt, nicht aus. Auch er geht daher zu einer stilistischen Untersuchung als letztem und verläßlichstem Rettungsmittel über, zu einem Vergleich mit der Kanzel in Pisa. Dabei findet er, daß die Reliefs in Lucca mehr Kunst verraten

---

[32]) Vasari folgt in seinen Angaben (Ed. Le Monnier I, S. 263) lediglich der Zahlenangabe, die seitwärts an einer Wand der Vorhalle — also nicht unter oder neben den, über der linken Pforte angebrachten, hier in Betracht kommenden zwei Reliefs — auch heute noch sichtbar, steht. Dort heißt es: »Hoc opus cepit fieri Abelenato et Aldibrando operariis A. D. MCCXXIII.« Nun ist es natürlich jedem unbenommen, bei »Hoc opus« an die Vorhalle selbst, an eines der Reliefs oder an beide — Darstellung der Geburt und Kreuzabnahme — zu denken. Förster spricht freilich (»Beiträge« S. 16) von diesen Reliefs als von Arbeiten, die »urkundlich« Arbeiten des Niccolo seien. Nun aber erfahren wir von ihm selbst (Ital. Kunst, 1870; 2. Bd. S. 108), welche »Urkunden« er im Auge hatte. Er sagt: »Ich habe als Quelle . . . . in meinen Notizen aufgezeichnet: Memorie e Documenti per servire all' istoria del ducato di Lucca 1822 T. VIII, leider ohne die betreffende Stelle zu zitieren und ohne sie aufsuchen zu können, da die »Memorie« hier nicht zur Hand sind.« Die »betreffende Stelle« aber, deren sich Förster nicht entsinnt, ist wieder nur die — Inschrift aus der Vorhalle (vgl. auch Schnaase, Gesch. d. bildend, Künste, Bd. V, S. 285 f., Anmerkung 2). Wir müssen am besten auf das bauen, was sich in gewissenhaftem Prüfen und Vergleichen aus stilistischen Eigentümlichkeiten zur Feststellung der Künstlerhand gewinnen läßt.

[33]) S. Martin in Lucca, S. 111 ff. Man findet eingehende Auseinandersetzungen über die verschiedenen Hypothesen, nach denen die Reliefs bald früher, bald später angesetzt, bald dem Niccolo, bald dem Guglielmo u. dgl. m. zugewiesen werden, bei Dobbert S. 62 Anmerkung 3 ff.; bei Schmarsow S. 11 ff.; bei Schnaase in den Anmerkungen V. S. 285 f.

als die genannte Kanzel, daß sie aber doch noch vor der Kanzel von Siena anzusetzen sind. So wird schließlich das Jahr 1263 als ungefährer Zeitpunkt der Entstehung der Reliefs von S. Martin zu Lucca angesetzt.

Die Schlüsse, die Schmarsow aus dem urkundlich gegebenen Beschluß von 1261 zieht — der Übergang des Interesses der Bauherren auf den Turm setze voraus, daß die Vorhalle durchaus vollendet (seit wann denn?!) oder doch alle Arbeit dafür vergeben gewesen sei —, haben in ihrer Abgrenzung nach oben (frühestes Datum) nichts durchaus Unanfechtbares und Beweisendes. Zur Feststellung aber, daß die Reliefs in Lucca erst nach der Kanzel zu Pisa entstanden sein können, dazu sind die stilistischen Anhaltspunkte, die ein gewissenhafter Vergleich beider ergibt, von weit überzeugenderer Wirkung und darum viel wertvoller als alle Vermutungen und Annahmen, die sich an die urkundlich feststehenden Einzelheiten, wie sie Schmarsow zitiert, knüpfen lassen. Das »sichere« schriftliche Zeugnis, das dem Laien immer so sehr imponiert, muß der Kunstgelehrte oft weit hinter die anderen Hilfsmittel seiner Forschung stellen, gerade so wie der scharfsinnige Arzt eine selbst durchgeführte Untersuchung am Kranken verläßlicher finden wird als dessen genaueste Angaben über das, was er fühlt und leidet. Sie werden ihn lediglich bei seiner Aufnahme unterstützen, aber sehr oft wird er ihre Bedeutung auf Kosten eigener Beobachtung schmälern und tiefer stellen müssen.

Gehen wir nun gleich in medias res und setzen wir uns vorerst mit der Annahme Försters, Bodes u. a. auseinander. Dabei möge — da die Reliefs der »Kreuzabnahme« und der »Geburt« durchaus nicht ohne Verschiedenheiten in Technik und Auffassung sind — vorerst nur die erstere Berücksichtigung finden. Kann nun:

1. die »Kreuzabnahme« in Lucca das Erstlingswerk des Niccolo Pisano sein? Ich glaube nicht, daß es viel Fragen im Gebiete der Kunstwissenschaft gibt, auf die man sicherer und ruhiger mit »nein« antworten dürfte, als auf diese. Wir haben gesehen, wie Niccolo Pisano auf der Kanzel zu Pisa erst mühsam den Weg suchte, um Inhalt und Form einander anzupassen, wie er erst darnach rang, für die ihm durch sein Studium und durch seine Neigung von Anfang an geläufigen Formen den entsprechenden passenden Ausdruck zu geben; wie er ihn erst vergebens sucht, ungeschickt verfehlt, indem er fast unverwandelt oder schlecht geändert in kalter, nüchterner Nachbildung antike Figuren kurzweg in seine Darstellung herübernimmt. Wir haben gesehen, wie er erst im Verlaufe des Werkes den Weg zu ungezwungener Darstellung entdeckte, wie er erst auf den letzten Reliefs den längst erstrebten Einklang zwischen Inhalt und Ausdruck erreicht, indem er direktes Naturstudium über ängstliche Nachahmung der Alten setzte.

Und nun hier? Da ist von einer willkürlichen Entlehnung einzelner zur Nachahmung besonders reizender antiker Gestalten nichts zu finden. Keine Figur fällt aus dem Umkreis der übrigen in dem Maße heraus, wie es in Pisa nicht nur dem Ausdruck, sondern auch den Körperformen nach der Fall war. Während dort z. B. auf der »Geburt« als dem in Anordnung und perspektivischer Sicherheit am tiefsten stehenden Werke die Körpermaße ohne Rücksicht auf das Ferner und Näher zum Auge des Beschauers gegeben erscheinen, sucht man hier vergeblich nach so überaus auffälligen Unregelmäßigkeiten. In dieser Beziehung zeigt sich also wie auch in der größeren Gleichmäßigkeit und Einheit der Stimmung und des Ausdruckes ein starkes Hinauswachsen über die Kanzel zu Pisa. . Kein Tasten und Suchen mehr, sondern ein sicheres Vorgehen spricht daraus. Und das Werk sollte vor der Kanzel zu Pisa entstanden sein?

2. Gehört dieses Werk überhaupt dem Niccolo Pisano an? Es ist auf den ersten Blick klar, daß lebhafte Beziehungen zwischen der Kreuzabnahme und dem Werke zu Pisa herrschen, trotzdem das Relief durch Überschmieren mit dunkler Farbe u. dgl. arg beschädigt und teilweise entstellt ist. Beiderseits finden wir — das »Weltgericht« und zum Teil auch die »Kreuzigung« ausgenommen! — dieselben derben, groben Körperverhältnisse, die starkknochigen, etwas untersetzten Gestalten mit den großen Köpfen. Wir finden den massigen, scharf brüchigen Faltenwurf (dieser ähnelt am meisten dem in der »Darstellung«), die schleppenden Gewänder, die oft in Zipfeln ein- und ausschlagenden Gewandenden. Auch die Angst vor dem leeren Raume zeigt sich vielfach und wird zum Teil ganz ähnlich wie bei der Verkündigung in Pisa durch Gewandbauschen ungeschickt verhüllt (vgl. u. a. die Verkündigungsszene am ersten Relief zu Pisa). Ein Hinausgehen über die ersten Reliefs an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa zeigen hier aber sogar kleine Einzelheiten. So setzt z. B. das Vorkommen von Besatzstreifen, die in Pisa erst an der »Kreuzigung« erscheinen, wohl diese wie das folgende Weltgerichtsrelief voraus. Nebst alldem zeigen sich aber auch manche Unterschiede zwischen Pisa und Lucca, Unterschiede, die an der Annahme genauester Kenntnis der Pisaner Kanzel für den Schöpfer der »Kreuzabnahme« zwar nichts ändern, dagegen aber deutlich von Niccolo Pisano als Urheber weg auf eine andere Hand weisen. So verraten alle Köpfe wohl deutliche Anklänge an die Art des Meisters, aber zugleich auch deutliche Abweichungen. Sie sind durchwegs teigiger, voller, weichlicher gebildet als dort. Ein Kopf wie der der Knienden links wäre dem Niccolo Pisano auch vor der Fertigung der Kanzel zu Pisa nicht recht zuzutrauen. Sein Gesichtstypus ist ein so ausgeprägter, daß man

eine solche Abweichung wie hier bei ihm nicht vermuten kann. Immer tritt bei ihm das Knochengerüst des Schädels — vor allem der Backenknochen — deutlich unter der fleischigen Hautdecke durch; die Züge sind in bestimmter Weise markiert (Einziehung an den Mundwinkeln, an den Nüstern usf.). Hier findet sich eine solche nur an einer Stelle und zwar an einer, an der sie bei Niccolo nie erscheint: im Kinne. Lippen-, Nasen- und Augenbildung weichen ganz von des Meisters Art ab. Auch der unförmliche, schwammige, vorne aufgetriebene Hals findet sich niemals bei Niccolo. Daß der Johannes im Ausdruck an den der Kreuzigung zu Pisa anschließt und wieder hinter diesem zurückbleibt, statt ihn, wie man erwarten sollte, zu übertreffen, erkennt man auch leicht; ebenso das Abweichen seiner Kopfform von der entsprechenden zu Pisa. Der Leib Christi erinnert (selbst mit seinen schlechten Seiten, Armen und Schultern) an den des Gekreuzigten zu Pisa. Aber auch er ist hier weichlicher, teigiger als dort gebildet. Noch aus einem anderen Umstand ergibt sich, daß das Werk hier die vollständige, vollendete Kanzel zu Pisa durchaus voraussetzt. Die Gewandbildung erinnert zum Teil noch an die der »Darstellung«, ist aber nicht mehr so hart und eckig wie z. B. an der Maria der »Geburt« in Pisa. Die Brüche sind weicher, biegsamer und, wie schon gesagt, mit Details versehen, die erst auf den letzten Pisaner Reliefs — »Kreuzigung« und »Weltgericht« — auftauchen.

Die Frage: »Wer ist der Meister?« läßt sich nur dahin beantworten, daß es sich nicht um Niccolo selbst handeln kann, sondern daß das Relief eine Schülerarbeit ist. Hans Semper hat an Guglielmo gedacht und stützt seine Ansicht durch einen Vergleich mit dem Werke des Fraters zu Pistoja.[34] Nun ist aber gerade Guglielmos Ausdrucksfähigkeit — schon im allgemeinen nicht sehr bedeutend — an seiner Kanzel zu Pistoja weit hinter dem hier genannten Relief zurückbleibend, und Dobbert hat völlig recht, wenn er schon wegen der »Innigkeit«, die das Relief in Lucca zeigt, von Guglielmo absieht.[35] In Lucca stehen ja die Figuren nicht nur nicht mehr so steif und drahtpuppenartig nebeneinander wie auf den ersten Tafeln zu Pisa, sie sind nebstbei durch ein gemeinsames Band — den Schmerz — wundersam zusammengehalten. Und diese Kunst ist dem Frater nicht zuzutrauen. Guglielmos Kanzelreliefs in Pistoja muten nüchtern, kühl, fast leer an.

Das Relief unter der Abnahme vom Kreuze stellt die »Geburt« und die »Anbetung durch die Könige« dar. Die reichere Anordnung,

[34]) Zeitschrift f. bildend. Kunst 1871, VI. Bd. S. 365.
[35]) a. a. O. S. 65 f.

die größere Leichtigkeit in den Bewegungen, die zartere Bildung der Gestalten, der zum Teil viel feinfaltigere Wurf der Gewänder, die dünneren Stoffe lassen sofort an Siena denken. Tatsächlich sprechen sich die meisten Autoren sogleich bei Erwähnung des Reliefs dahin aus, daß dieses der Kanzel zu Siena näher stehe, als der zu Pisa. An letztere erinnert aber hier doch etwas sehr deutlich: die Verkündigung. Man beachte sie im ganzen und in den Einzelheiten genau und vergleiche. Diese Verkündigungsszene eben suchte der Schüler in Siena vergebens. Er mußte daher, wohl oder übel, seinem Vorbild nach Pisa folgen. Er nimmt von dort die Haltung des Engels und der Madonna (wie er vorne das Gewand faßt! wie sie die Spindel trägt!) und behält sogar — ein echt schülerhafter Zug! — bei, wie hinter dem Engel überflüssiges Gewand sich bauscht und rücksichtsvoll den Reliefgrund verdeckt. Dabei bleibt er aber noch hinter dieser schlechten Art eines Ausweges, dem Freilassen von Raum zu entgehen, zurück. Der Meister hat in Pisa — selbst an seinen Anfangsleistungen sind solche plumpe Folgen des horror vacui vereinzelt — auf seiner ersten Tafel das doch immer noch viel geschickter gemacht. Hier in Lucca haben die Bauschen und die sich stauenden Falten keinen Haltpunkt und ihre Lage ist so nicht einmal in ärmlicher Weise begründet. Auffallenderweise aber deutet ein Zug dicht daneben nicht nur über Pisa, sondern auch über Siena hinaus, ein Zug, dessen Erklärung Schmarsow bei seiner Annahme schuldig bleiben muß: die ausgesprochen gotische Architektur im Hintergrunde rechts von Maria mit den Spitzbogen und der von zierlichem Maßwerk durchbrochenen und gelösten Wand. Man halte sich einmal die »Geburt« und »Anbetung« der Kanzel zu Siena daneben, beachte die wesentlich romanischen baulichen Gebilde daselbst und man wird sich der oben ausgesprochenen Ansicht, daß wir hier Einwirkungen einer späteren Zeit haben, nicht verschließen können. Im übrigen erinnert der Faltenwurf (selbst bei der »Verkündigung« bemerkt man in dieser Beziehung — dünnere Stoffe! — eine Wandlung gegenüber Pisa) durchaus an Siena. Wenig ist mehr von dem Massigen, Schwerfälligen, Scharfbrüchigen der ersten Reliefs von Pisa zu finden. Der Faltenwurf ist zierlicher, knitteriger, weicher geworden. Wenn schon die »Kreuzabnahme« durch eine geringere Wucht der Auffassung des Körperlichen, dagegen durch reichere Beseelung von der »Geburt« und »Anbetung«, der »Darstellung« und selbst der »Kreuzigung« in Pisa abwich, so ist hier alles zur größeren Zierlichkeit und Feinheit der Sieneser Kanzel gemildert. Die Köpfe sind — wie dort dem Verhältnisse der Körper entsprechend — kleiner geworden. Auch im übrigen ist ein Ebenmaß gewonnen, das stark an das zweite Kanzelwerk Niccolos erinnert (die kleinen Hände!

Man vergleiche die beiden Marien daraufhin mit der zu Pisa). Die Art, wie Maria lagert, erinnert trotz der abweichenden Stellung auffallend an Siena (das Lager selbst! die Anordnung des Gewandes!). Daß wir dabei einen Künstler vor Augen haben, der für das Zarte und Innige Sinn und selbständigen Ausdruck hat, wurde schon anläßlich der »Kreuzabnahme« bemerkt. Er gibt der Madonna (der Kopf fehlt leider!) einen Niccolo in den ersten Reliefs völlig fremden Zug von inniger, mütterlicher Liebe, der übrigens nicht gegen die Überlieferung ist.[36]) Maria hat die linke Hand auf die Krippe des Kindes gelegt und zieht vom Kopf des Kleinen kosend eine Hülle zurück.

Als ein schlechter Schüler Niccolos verrät sich uns der Schöpfer des Reliefs von Lucca durch die Bildung der Tiere. Diese gelingen ihm, im auffallendsten Gegensatz zum Geschick und der Art Niccolo Pisanos für diese Dinge, in keiner Weise. So zeigen sich an den Pferden rechts neben dem Bestreben, Motive des Meisters genau zu wiederholen (das grasende Pferd mit Beinen wie aus Holz oder Ton!), eine starke Unfertigkeit und mangelndes Verständnis für die Organisation des Tierleibes. Auch die Widder unten — wie trefflich sind die Tiere auf der ersten Tafel in Pisa! — sind trotz aller Anlehnung an die Arbeiten in Siena und Pisa (der Hund auf der Decke!) schwächliche und ungeschickte Leistungen, die ebenfalls dem Meister nicht zuzutrauen wären. An Siena erinnern auch die Besatzstreifen am Lager der Maria, über dem Kinde usf.

Wann sind demnach die Reliefs anzusetzen? Bei allen Verschiedenheiten — diese erklären sich völlig ausreichend durch die verschiedenen Vorbilder: Pisa für die »Kreuzabnahme«, Siena für die »Geburt und Anbetung« — weisen in vielen gemeinsamen Zügen mit Bestimmtheit auf eine Hand. In beiden erscheint ähnlich der Typus der Köpfe und der Gesichter, die etwas teigige Behandlung des Fleisches an Antlitz und Armen der Gestalten, die Wiedergabe der Falten, d. h. ihrer Brüche, mit den eigentümlich scharfen, schmalen, gegen den Beschauer gerichteten Graten, wie sie bei Niccolo gar nicht, bei Guglielmo in bedeutend schwächerer Ausprägung auftreten. Das alles ist oben wie unten in unverkennbarer größter Ähnlichkeit gegeben.

Man wird die »Kreuzabnahme« nicht unmittelbar nach Vollendung der Pisaner Kanzel ansetzen dürfen, denn die freiere selbständige Verarbeitung des dort Gesehenen setzt voraus, daß die von dort übernommenen Eindrücke längere Zeit auf den Künstler von Lucca ein-

[36]) Er findet sich unter anderem in ähnlicher Weise schon im griechischen Evangeliar der Vaticana Nr. 2. Vgl. Schmidt a. a. O. S. 21 (mit Abbildung).

gewirkt haben, ehe er sie so umgeformt verausgaben konnte. Die »Geburt und die Anbetung« dürften aber dann doch bald auf die »Kreuzabnahme« gefolgt sein, denn ihre Eindrücke scheinen beim Künstler noch von frischerer, mehr äußerlicher, weniger verarbeiteter Wirkung als die aus Pisa. Die letzteren sind aber immerhin sehr deutlich. Erinnerungen daran klingen durch das zweite Relief durch und behaupten sich einen Platz neben den reicheren, deutlicheren Anlehnungen an Siena. (Nicht nur in der »Verkündigung«, sondern auch im Kopf des bartlosen Königs, der unverkennbar auf Pisa, nicht auf Siena zurückgeht, in einigen Tiermotiven, wie der Hund auf dei Decke u. a. m.). Streng genommen setzt das zweite Relief von Lucca in seinen Motiven usf. nur die Kenntnis der ersten Tafeln auf der Kanzel von Siena voraus; nur der Spitzgiebel weist um einiges darüber hinaus, wenn auch immer nur eine Zeit anzunehmen bleibt, die die Erinnerungen an Niccolos Werk zu Pisa noch nicht verblassen und durch nichts Neues verdrängen ließ. Wir werden also folgendes annehmen können: Das Werk zu Lucca kann von 1264 an entstanden sein. 1270 konnte es vollendet sein. In diesen Grenzen ist die Zahl, die die Begrenzung nach unten gibt — das Jahr 1264 —, mit viel größerer Sicherheit zu nennen, als die nach oben. Besondere Umstände könnten ja die Ausführung des Werkes, seinen ruhigen Fortgang u. dgl. um einige Zeit verschleppt und die Vollendung verzögert haben. Immerhin ist als Zeit der Ausführung die Zeit von 1264—1270 mit ziemlicher Gewißheit zu nehmen, alle früheren Angaben jedenfalls als falsch zu verwerfen, und das Werk als Arbeit eines talentierten Nachahmers Niccolo Pisanos, nicht als das des Meisters zu betrachten.

Mit der Beachtung des reichen Natursinnes bei Niccolo Pisano wird auch der Weg zum Verständnis seiner Herkunft nicht mehr zweifelhaft sein können. Die byzantinische Ausdruckslosigkeit der südlichen Kunst kann nicht Pathe bei seinen Werken gestanden haben. Die Verschiedenheit zwischen den antiken Arbeiten aus Apulien mit seinen Gestalten erscheint nicht mehr verwunderlich.[37] Im Norden aber, wo ein Benedetto Antelami schuf, finden sich reiche Vorbereitungen auf die ausdrucksvolle Darstellung, die Niccolo Pisanos Werke dem unbefangenen Auge zeigen. Seine künstlerische Heimat war Toskana. Seine wirkliche zu finden, mag dem Historiker reizvoll sein. Dem Kunsthistoriker wird es genügen, die erstere zu erkennen und nachzuweisen.

37) Viel eher sind antike Gestalten wie die sog. Madonna Chinsica in Pisa (bei Schubring, a. a. O. Abb. 5) in ihrer Verwandtschaft zu seinen Typen zu beachten.

Der Meister des Paradiesesgartens.

Von **Carl Gebhardt.**

Wer sich in der Einsamkeit jenes kleinen schwäbischen Dorfes in die gemütvolle und naturfreudige Kunst des Lucas Moser liebevoll versenkte, in dem mußte mit Notwendigkeit die Frage entstehen, woher denn diese Kunst ihren Ursprung genommen habe. Sollte man mit Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei S. 245) annehmen, daß Lucas Moser auf seiner Wanderung auch nach Köln gekommen sei und von der Schule Meister Wilhelms die bestimmenden Eindrücke empfangen habe? Dagegen spricht, daß der Zusammenhang mit kölnischer Art durchaus nicht ein so inniger ist, wie Janitschek meinte. Sollte man gar mit Schmarsow (Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts) die Datierung des Tiefenbronner Altars 1451 statt 1431 lesen und in Moser einen Schüler der Niederländer und zwar des Meisters von Flémalle erblicken? Dagegen spricht wieder, abgesehen von der meines Erachtens ganz unzweideutigen Jahreszahl 1431, daß sich Beziehungen zu den Niederländern da, wo man sie am ehesten erwarten sollte, in der Technik gar nicht zeigen, und daß die Landschaft durchaus von der niederländischen verschieden ist. So scheint es denn am besten, anzunehmen, worauf Reber (Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei S. 368—370) hinweist, daß Moser mit der Miniaturkunst in Beziehung gestanden sei und seine Schule am Oberrhein durchgemacht habe. Dann mag er als ein Künstler, der bereits seine eigene Sprache besaß, nach Oberitalien gekommen sein und aus der Werkstatt Pisanellos sich seine Technik geholt und an den Werken dieses Meisters seinen Sinn für die Auffassung der Landschaft gebildet haben. Welcher Art die Kunst war, die vor der Zeit, da Lucas Moser seinen Altar schuf, in den Gegenden des Oberrheins blühte, darüber können uns zwei Werke belehren, in denen ich die Hand eines und desselben und zwar eines hochbedeutenden Künstlers zu erkennen glaube.

Im Städtischen Museum zu Frankfurt befindet sich ein kleines, mit feinem Pinsel in leuchtenden Farben ausgeführtes Bild, der sog.

Paradiesesgarten. In der traulichen Stille des hortus conclusus, inmitten der herrlichsten Blumen aller Art sitzt die Madonna, in ihrem Gebetbuche lesend; zu ihren Füßen läßt sich das Christkind von der heiligen Caecilia im Zitherspiele unterrichten, heilige Jungfrauen pflücken Kirschen oder schöpfen Wasser aus dem Brunnen, während unter einem Baume St. Georg und St. Michael, denen sich ein dritter Ritter gesellt, alle in feiner, modischer Tracht, sich niedergelassen haben. Dieses Bild, das neuerdings wieder auf der Düsseldorfer Ausstellung die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, war bezüglich seiner Herkunft von jeher Gegenstand lebhafter Kontroverse. Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei S. 212) sieht es als ein kölnisches Werk aus der Schule Meister Wilhelms an, in Übereinstimmung mit den älteren Beurteilungen von Kugler, Hotho, Schnaase und Woltmann-Woermann; Aldenhoven (Geschichte der Kölner Malerschule S. 113 f., 342) verlegt es gar nach Westfalen, während Reber und Bayersdorfer (im Klassischen Bilderschatz Bl. 1653) es der mittelrheinischen Schule zuschreiben.

Das zweite Werk, das nach meiner Ansicht die Hand und den Geist desselben Künstlers zeigt, ist die Madonna in den Erdbeeren im Museum der Stadt Solothurn. Durch die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen (1903, Tafel V) der Forschung zugänglich gemacht, ist dieses Gemälde von Schmarsow (Die oberrheinische Malerei etc. S. 82—85) ausführlich besprochen und für das Werk eines oberrheinischen Meisters nicht vor 1440—1450 erklärt worden. Burckhardt dagegen sah darin ein Werk der alten oberrheinischen Schule aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts,[1]) und in Übereinstimmung mit dieser Ansicht datiert es der Solothurner Katalog um das Jahr 1420. Es zeigt die Madonna auf einem Erdbeerbeete sitzend, auf ihren Knieen ein aufgeschlagenes, mit hebräischen Lettern bedecktes Gebetbuch haltend, wie sie dem ihr zur Seite am Boden sitzenden Kinde mit der rechten Hand eine weiße Rose hinreicht. Der Knabe hält mit der Rechten einen glasierten Krug an sich, in dem die Beschreibung des Solothurner Katalogs vielleicht mit Recht ein Tränenkrüglein vermutet; mit der Linken will er die Gabe der Mutter empfangen, nach der er Kopf und Augen hinwendet. Rechts unten kniet der kleine Stifter, die gefalteten Hände wie in Bewunderung des lieblichen Anblicks öffnend. In reichster Fülle blühen allenthalben Blumen, und ein Spalier mit weißen und roten Rosen, von Vögeln belebt, gleich einem Vorbild von Schongauers Rosenhag, bildet den Abschluß nach dem Hintergrund.

---

[1]) Nach der Angabe der Festschrift des Kunst-Vereins der Stadt Solothurn, 1902, S. 58.

Stellen wir diese beiden, im Formate zwar sehr verschiedenen Werke (das Frankfurter ist 24 × 31 cm groß, das Solothurner 141 × 85 cm) nunmehr vergleichend gegeneinander, so spricht zu uns aus beiden derselbe Geist lebendiger Naturfreude, wie er sich gar nicht genugtun kann in der liebevollsten Schilderung der Pflanzen und Vögel, derselbe zarte, poetische Sinn, der aber durchaus nicht wie in der frühen kölnischen Malerei der Wirklichkeit fremd ist. Aber auch derselbe mystische Geist, der die Heiligen im Paradiesesgarten zusammengeführt und ihnen ihre bedeutsamen Handlungen zugewiesen hat, er hat auch auf dem anderen Bilde der Madonna die todverkündende weiße Rose in die Hand gegeben und dem Kinde das Tränenkrüglein. Auch die Formensprache scheint mir in beiden Werken die gleiche zu sein, obschon sie im Paradiesesgarten wohl noch etwas altertümlicher ist. Der Kopf der Madonnen zeigt eine sehr breite und hohe Stirn, gerade Nase, kleinen, feingeschwungenen Mund; im Gegensatz zu dem mehr ovalen Kopftypus Hermann Wynrichs spitzt der Kopf sich hier nach dem Kinne zu. Das Kopftuch, das die Madonna in der kölnischen Kunst getragen hat, ist verschwunden, während die Krone, am reichsten gebildet auf dem Solothurner Gemälde, noch ganz den kölnischen Typus zeigt. Das Haar, erst nach vorne gewunden, dann über die Ohren zurückgelegt, wallt frei über den Rücken herab und begleitet die Linie des Mantels. Die Zeichnung des Halses, die Kleidung, das Buch, die übermäßig mageren Hände, die als ein Rudiment älterer Kunstübung dem Wirklichkeitssinne des Meisters sehr widersprechen, alles stimmt genau überein. Während das Kind auf den Bildern Wynrichs am Oberkörper unbekleidet war, ist es hier, wo es als älter dargestellt und vom Schoße der Maria gelöst wird, ganz gewandet. Wiederum stimmt alles überein: die Kopfbildung, das gelockte Haar, das Strahlenkreuz, die Art des Kleidchens, ja selbst die noch etwas verzeichnete Art des Sitzens. Auch in den Farben scheinen die Bilder in gleicher Weise übereinzustimmen.[2]) Auf beiden ist das Haar der Madonna und des Kindes goldig blond, der Mantel der Madonna von leuchtendem Blau, der Einband des Buches in hellem Zinnoberrot, das Röckchen des Kindes weiß. Ähnlich ist ferner der Aufbau der beiden Bilder mit der blumenreichen Wiese im Vordergrunde, an die sich dann ein erhöhtes, von Brettern eingefaßtes Beet anschließt. Im Solothurner Bild sitzt die Madonna auf diesem mit Erdbeeren bestandenen Beete, im Paradiesesgarten sitzt sie auf einem großen Kissen davor. Auch im

[2]) Ich verdanke die Farbenangaben, da mir das Original der Madonna in den Erdbeeren unbekannt ist, Herrn F. A. Zetter-Collin, Präsidenten der Kunstkommission des städtischen Museums in Solothurn, der mich in liebenswürdigster Weise mit Material unterstützte.

Detail herrscht eine bis ins einzelne gehende Übereinstimmung, wenn auch die Mannigfaltigkeit der botanisch genau zu bestimmenden Pflanzen auf dem Frankfurter Bild eine größere ist. Alle Blumen des Solothurner Bildes blühen auch im Paradiesesgarten, die Maiglöckchen und Schneeglöckchen, die Veilchen und Erdbeeren, und selbst der Rosenstrauch des Hintergrundes findet hier sein Vorbild. Dieselben Vöglein, die dort die Rosenlaube beleben, haben sich hier, von der Weihe des Ortes beschützt, in die Nähe der Heiligen begeben. Ein entzückendes Motiv ist beiden Bildern gemeinsam: ein Vöglein, das gerade den Schnabel öffnet, um eine vor ihm sitzende Fliege zu verspeisen, auf dem Frankfurter Bild links oberhalb des Kopfes der Madonna, auf dem Solothurner auf der mittleren Längsstange des Spaliers. Auch die Form der hebräischen Buchstaben in den beiden Gebetbüchern, unter die sich in dem der Solothurner Madonna vereinzelte gotische Zeichen mischen, stimmt genau überein; ich weise namentlich auf die auffällige Form des מ hin, die mehr der hebräischen Kursivschrift als der Quadratschrift entspricht. So ergibt die Vergleichung der beiden Werke, wie ich glaube, mit Bestimmtheit, daß wir hier einen und denselben Künstler vor uns haben — der bedeutende Geist, der beide beseelt, läßt den Gedanken, daß das eine etwa von einem Nachahmer herrühre, als völlig ausgeschlossen erscheinen. Wir werden diesen Künstler, um nicht nur sein Werk, sondern auch seine Art zu bedeuten, am besten füglich den Meister des Paradiesesgartens nennen dürfen.

Fragen wir nun nach seiner Heimat, so bietet uns das Frankfurter Bild zu ihrer Bestimmung keinen äußeren Anhalt. Das Städtische Museum erhielt es mit der Sammlung des kunstliebenden Zuckerbäckers Prehn in Frankfurt, der im Anfang des vorigen Jahrhunderts allerlei Bilder kleinen Formates sammelte. Genauer sind wir dagegen über die Provenienz der Madonna in den Erdbeeren unterrichtet. Der Kunstverein von Solothurn erwarb das Bild 1865 aus dem Besitz der Salesianernonnen des dortigen St. Josephsklosters. Nun erzählt die Klostertradition der Salesianerinnen, die die Nachfolgerinnen der mittelalterlichen Beghinen sind: das Gemälde sei während des Bildersturmes zur Reformationszeit mit noch anderem Kirchenschmuck die Aare herabgeschwommen, herausgefischt und den Beghinen zur Aufbewahrung übergeben worden[3]. Ich bin geneigt, dieser Tradition wenigstens insofern Glauben zu schenken, als ich annehme, daß das Gemälde tatsächlich zur Zeit des Bildersturmes in den Besitz des Beghinenhauses kam; denn vor seiner Restaurierung durch den Kgl. Galeriekonservator Andreas Eigner in Augsburg (1865)

3) Festschrift des Kunstvereins etc. S. 41.

zeigte es an Kopf und Brust der Madonna Schußlöcher, in denen noch die Kugeln staken; auch waren die Edelsteine aus der Krone ausgebrochen.[4]) Wo auch das Bild vor jener Zeit gewesen sein mag — Herr Zetter-Collin hält es für wahrscheinlich, daß es aus dem Vincentiusmünster zu Bern stamme —, gewiß ist jedenfalls, daß wir den Wirkungskreis des Meisters des Paradiesesgartens, wenn auch nicht ausschließlich, im Gebiet der Aare und des Oberrheins zu suchen haben.

Innere Gründe, die dieser Annahme widerstreiten würden, vermag ich nicht zu erblicken. Wohl sind namentlich auf dem Frankfurter Bilde, das ich darum auch für das frühere halten möchte, die Beziehungen zu der Kunst Hermann Wynrichs und seiner Schule noch ersichtlich, so daß man es sogar dieser zuschreiben konnte. Manche Züge scheinen geradezu Kölnischen Bildern entnommen zu sein, wie beispielsweise der Kopftypus des heiligen Georg, der mit dem Kopf des Bettlers neben der heiligen Elisabeth auf dem Berliner Flügelaltärchen (Katalog von 1883 Nr. 1238) in Umriß und Ausdruck genau übereinstimmt, welcher seinerseits wieder zurückgeht auf Typen wie den Bettler des Nürnberger Bildes der heiligen Elisabeth (Germanisches Museum, Katalog von 1893 Nr. 89, dort fälschlich als »Fränkisch um 1400« bezeichnet). Aber solche Übereinstimmungen, die sich weiter verfolgen ließen, können doch nicht darüber täuschen, daß die Kunst unseres Meisters eine ganz anders geartete ist als die des großen Kölners. Denn ohne die Gefahr allzu großer Kühnheit darf man wohl behaupten: der Meister des Paradiesesgartens ist der erste große Künstler in Süddeutschland auf dem Gebiet der Tafelmalerei, wenigstens soweit uns bis jetzt bekannt ist, der sich vollbewußt dem Studium der Natur zuwendet und damit eine neue Phase in der Kunst seiner Zeit und seines Landes eröffnet. Möglich, daß er Anregungen dazu von der Miniaturmalerei empfing. Jedenfalls aber weiß er mit einer bisher noch nie erreichten Glaubhaftigkeit, namentlich im Solothurner Werk, seine Gestalten vor uns hinzustellen. Mit großer Sicherheit weiß er schon den Raum zu gestalten, und ein lebhafter Wirklichkeitssinn spricht aus der Detaildarstellung. Mit der gleichen Freude am Kleinen, mit welcher er den Tisch neben der Madonna im Paradiesesgarten malt und dabei die Schüssel mit Äpfeln, den Becher und die geschälte Frucht nicht vergißt, mit derselben Freude hat uns auch Lucas Moser die Tafel auf seinem Gastmahl geschildert. Und bei allem Sinne für das Reale verleugnet er doch nicht ein hohes Schönheitsgefühl in den Formen und in den zarten, graziösen Bewegungen.

[4]) Ebend. S. 58 f.

Aber haben wir wirklich das Recht, den Meister des Paradiesesgartens an den Anfang einer ganzen Kunstentwicklung zu stellen? Müssen wir nicht vielmehr, wie Schmarsow es tut, wenn er das Solothurner Gemälde nicht vor 1440—1450 datiert, in ihm nur eine Erscheinung unter so manchen gleichartigen gewahren? Meines Erachtens haben wir, um seine Zeit zu bestimmen, einen terminus a quo in den Werken des Meisters der Madonna mit der Bohnenblüte (Hermann Wynrich), von denen er seinen Ausgang genommen hat, und einen terminus ante quem in dem Tiefenbronner Altar Lucas Mosers, der einen unzweifelhaft weiter entwickelten Stil aufweist. Da nun einerseits Hermann Wynrich im Winter 1413 auf 1414 gestorben ist, und wir keinen Grund haben, solche Werke wie die Madonna mit der Bohnenblüte oder die Madonna mit der Erbsenblüte, auch wenn sie nicht von ihm selbst herrührten, in eine spätere Zeit zu verlegen, und da wir andererseits, bis zwingendere Gründe dagegen erbracht werden, an der Datierung des Tiefenbronner Altars von 1431 festhalten müssen, so ergibt sich für die Zeit des Meisters des Paradiesesgartens ungefähr das Jahr 1420, in welcher Bestimmung sowohl der Düsseldorfer Katalog bezüglich des Paradiesesgartens als auch Burckhardt bezüglich der Madonna in den Erdbeeren mit mir übereinstimmen.

Weitere Werke des Meisters vermag ich zurzeit noch nicht anzugeben. Nun weist der Paradiesesgarten in seinem Stoff und in der Ausführung darauf hin, daß der Meister aus der Miniaturmalerei hervorgegangen ist, und auch die Madonna in den Erdbeeren widerspricht in der minutiösen Durchführung des Details nicht dieser Annahme. Will man das Werk des Meisters weiter verfolgen, so wird man gut tun, auch unter den Miniaturen Umschau zu halten. Ob es freilich gelingen wird, noch andere Tafelbilder von ihm zu finden, kann fraglich erscheinen; denn nirgends hat ja der Bildersturm der Reformationszeit so gründlich sein Werk verrichtet wie gerade in der Schweiz und am Oberrhein. Ebensowenig ist es bis jetzt möglich, dem Meister einen bestimmten Künstlernamen zuzuweisen, solange die uns überlieferten wie etwa Johann Hirtz, Hans Tieffenthal, Meister Lauwlin eben bloß Namen sind. Immerhin sei beiläufig darauf hingewiesen, daß von einem der älteren Künstler, dem »Maler und Goldarbeiter« Hans Tieffenthal, berichtet wird, daß er, ehedenn er sich 1433 in Straßburg niederließ, vielfach außerhalb des Elsaß und besonders auch in der Schweiz tätig gewesen sei; ferner wissen wir von ihm, daß er mit einem kölnischen Künstler, dem 1402 in der Karthause von Dijon tätigen Meister Hermann de Coulogne (Hermann Wynrich?) in irgend welchen Beziehungen gestanden

ist.[5]) Aber selbst wenn es einstweilen nicht gelingen sollte, diese höchst bedeutende Künstlerpersönlichkeit aus dem Dunkel, das sie noch umgibt, hervortreten zu lassen, so werden sich doch schon organische Zusammenhänge innerhalb der deutschen Kunst da vermuten lassen, wo uns bislang nur abrupte Erscheinungen entgegentraten, wenn anders diese Annahme eines großen, aus der Miniaturkunst hervorgegangenen, von der kölnischen Malerei beeinflußten und am Oberrhein wirkenden Meisters zu Recht besteht. Dann wird nicht nur die bisher so unerklärbare Kunst Lucas Mosers in ihren Wurzeln klar vor uns liegen, sondern es wird auch möglich sein, die immer noch offene Frage zu entscheiden, »ob Meister Stephan Lochner die Wege der alten kölnischen Schule fortsetzt, oder ob er nicht vielmehr neue Elemente (schwäbische?) ihr zugegeführt und dadurch sie umgestaltet hat« (Springer im Repert. f. Kunstw. XIII, S. 318).[6]) Und nicht zum letzten wird auch die große Kunst Martin Schongauers, die wir gewohnt sind, in ihren niederländischen Beziehungen zu betrachten, dann auch in ihrem deutschen Bestande uns klarer entgegentreten.

---

5) Vgl. Bruck, die Elsässische Glasmalerei S. 99f., woselbst der Versuch gemacht wird, dem Tieffenthal Glasmalereien in Schlettstadt, die burgundischen Einfluß zeigen und dem Moser verwandt sind, zuzuschreiben.

6) Mit Recht sagt Burckhardt (Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert, Malerei, 1901, S. 307): »Stephan Lochner, der aus Meersburg bei Konstanz gebürtige, zu Ende der 1430er Jahre in Köln eingewanderte Meister, läßt selbst in seinem Hauptwerk, dem Dombilde, noch erkennen, daß er einst von einem oberdeutschen Realisten in der Art des Witz geschult worden war, bevor er der Einwirkung des anmutigen altkölnischen Archaismus unterlag.«

Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen.

Von **K. Tscheuschner**-Bern.

(Schluß.)

In der Brixener Passion treten zwischen den einzelnen Leidensszenen Christi abwechselnd David, Jesaias und Jeremias auf und teilen dem Publikum mit, unter genauer Namhaftmachung der betreffenden Stellen, daß sie das Leiden Christi ganz genau so, wie es sich hier abgespielt, ihrer Zeit bereits vorausgesagt haben. So sagt etwa Jeremias nach der Geißelung:

(v. 1952) Ich hab zuvor am 52. Capitl geschriben,
Das Cristum sein leyden nit ist ausbeliben etc. . . .

Bisher waren derartige Intermezzi nur am Schluß oder zu Beginn einer Szene eingeschoben, die Verfasser geistlicher Spiele scheuen sich jedoch auch nicht, gelegentlich eine Handlung durch eine derartig erbauliche Ansprache an das Publikum mitten auseinander reißen zu lassen. Am weitesten geht hierin wohl das Augsburger Passionsspiel bei der Vorführung der Gefangennahme Christi, wo das Auftreten des Proklamators direkt komisch gewirkt haben muß. Ich lasse die Szene folgen:

Als ihesus das spricht, so vallend die iuden all nider zů rugk vnd Judas mit in. Vnd als sy ain weil ligen, so stand die iudem widerumb auf. So spricht der herr Salvator wie vor:

(v. 613) Ir iuden, sagt: wen sůchend ir?
das solt ir yetz sagen mir!

Antwurt jud Nathan wie vor:

Wir sůchen hie zů diser frist
von nazareth den ihesum crist.

Saluator antwurt:

Ich bin der selb, den ir da sůcht;
ich will leiden, was ir gerůcht.

Darnach vallend die iuden aber all zů rugk nider vnd ligend still, bis der proclamator sein reim auß spricht. (!)

Proklamator:

Secht, wie der iuden gesellschaft
fraissam wåpner vnd ritterschaft!
Ain claine stimm der iuden schar
hat geschlagen vnd zerstrayet gar.
Si ligend da, im schaden nit:
doch pfligt der herr nit weychens sytt.
Er will sich willig gen in tod,
vns ledigen auß aller nott.
Das nempt zů hertzen ir cristen leut
vnd merkend was ferrer werd bedeut!

Judas stat auf vnder der schar der iuden, vnd bleibt mitten vnder der schar stan vnd spricht also:

Wolauf, ir herren, schnåll und bald!
ey, das auch sein der teufel walt!
Wôlt ir an im also verzagen?
ich wen, ir sôlt euch wol behagen.
Nun trett ain wenig bas her zů!
laßt vns schawen, wie man im thů!

Saluator spricht zů den iuden, so sy widerumb aufgestanden sind:

Sagend mir: wen sůcht ihr noch?
so will ich in euch zaigen doch.

Da schreyen All iuden in der gemain:

Ihesum genant von nazareth
sůcken wir doch an diser stet . . .

Es liegt meines Erachtens nur zu nahe, daß die bildenden Künstler von diesen Freiheiten, oder, besser gesagt, Ungehörigkeiten, an die sie von den Vorführungen der Passionsspiele her gewöhnt waren, nun gelegentlich der Abfassung ihrer eigenen Kompositionen ebenfalls leichter, als dies wohl sonst geschehen wäre, einmal Gebrauch machten. Im übrigen hat nicht nur Dürer sich dieser Intermezzotechnik bedient, wir finden dieselbe auch bei anderen Künstlern, so beispielsweise bei Burgkmair, in dessen schon oft genannten Leben und Leiden Christi, wo nicht weniger als vier derartige Intermezzi, nämlich ein Blatt mit dem Monogramm Christi, die Tafel mit der in drei Sprachen abgefaßten Aufschrift des Kreuzes, die Gestalt der Mater dolorosa und endlich ein Blatt mit der Darstellung der fünf Wundmale, den ruhigen Fortgang der Handlung unterbrechen.

Sowie der Zug der Kreuztragung auf Golgatha angekommen ist, wird Christus von den Kriegsknechten entkleidet. Im Passionsspiel wird auch dieser Akt mit der üblichen Roheit vollzogen; im Brixener Spiele sagt der fünfte Ritter zu Jesus:

(v. 2449) Ich wil dier so grausam dein Rockh ab ziechen,
Das sich das pluet aus den wunden mues schmiegen.

Bonaventura hat dieses Motiv der Entkleidung des Heilandes durch die Kriegsknechte wieder etwas weiter ausgesponnen; er sagt im 67. Kapitel seiner Vita Christi: Spoliatus autem et nudus est coram tota multitudine etiam nunc tertia vice. Renovantur fracturae, propter pannos ad carnem applicatos et adhaerentes.[37] Nunc respicit mater filii sui sic corpus tractari: dolore mentis affligitur: et supra modum tristatur cum rubore: quod eum videt totaliter nudum: quod nec femoralia dimiserunt ei. Accelerat mater et approximat filio et amplexatur et cingit eum velo capitis sui. . . . .

Einzelne Passionspiele haben dieses Motiv verwertet. Im Alsfelder Spiele heißt es nur ganz kurz (v. 6089): Hic Maria portat pannum Salvatori ipsum cooperiendo. Ausführlicher gibt die Szene das Heidelberger Spiel. Dort heißt es:

Darnach zcygennt sie Ihesum nacket vß. Maria gett für Ihesum vnnd sprichtt:

(v. 5221) O we, o we mir armenn mit wehe!
O we, o we mir itzundt vnnd ymmer mehe!
Was sehenn jch herczleides nun?
O we, o we, liebes kindtt, wie siczest du
Sünder cleyder, nackett vnnd bloß?
Ach, ymmer we, wye jst alßo groyß
Mein herczleydtt kencktt mich sere.
O we, o we mir hewdt vnnd ymmer mere!

Maria bindt Ihesu einn duch vmb vnd seczt sich vndenn ann das creücze.

Das Egerer Spiel gibt die Szene wieder in anderer Auffassung. — Maria tritt hier zu einem der Kriegsknechte heran und sagt zu ihm:

(v. 6208) Ich pit dich, lieber freůnt mein,
Nim von mir das klein schlåirlein
Und pindt im das umb sein schoß,
Das er nit so jemerlich blos
Stee so gar an alles kleidt.
O we meins großen herzen leit!

Octavus miles Tritinklee summit peplum dicens:

Leich her den schleir, du altes weib,
Ich wil im verpintten seinen leib . . .

Auch die bildende Kunst hat diese Szene der Entkleidung, wenn auch nur höchst selten, dargestellt. Auf der 27. Figur der Holzschnittillustrationen Heinrich Vogthers zu dem bei Johann Grüninger in Straßburg 1527 erschienenen Neuen Testament sehen wir Christus gänzlich

---

37) Wir sehen also, daß auch die eben zitierte Stelle des Brixener Passionsspiels auf den Bericht des Bonaventura zurückgeht.

nackt (auch ohne Lendenschurz) in der Mitte der ihn verspottenden Knechte sitzen. — Auf einem Blatte des Urs Graf, Postilla Guillermi, Ausg. v. 1509, ist der Moment dargestellt, wie einer der Kriegsknechte Christus das Gewand auszieht (Christus trägt hier unter dem Gewande einen Lendenschurz). — Auf einem Blatte des vom Meister E. S. beeinflußten unbekannten Meisters, den Lehrs in seinem Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts unter Nr. 285 aufführt (ebendort auch abgebildet), sehen wir endlich dargestellt einmal die Kriegsknechte, die Christus das Gewand ausziehen und zu gleicher Zeit Maria, die ihrem Sohne den Lendenschurz umbindet.

In der Regel werden im geistlichen Spiele die beiden Schächer zuerst gekreuzigt. Offenbar sparte man sich aus Gründen der dramatischen Steigerung die Kreuzigung Christi bis zuletzt auf. Es kommt allerdings zuweilen das umgekehrte vor, so im Heidelberger und Alsfelder Passionsspiel. — Mag die Reihenfolge der Kreuzigung nun aber sein, welche sie will, stets wird im Gegensatz zu der Kreuzigung Christi, die, wie wir weiter unten sehen werden, immer mit größter Ausführlichkeit gegeben wird, die Kreuzigung der Schächer mit möglichster Kürze behandelt und zwar wohl in der ausgesprochenen Absicht, die Aufmerksamkeit der Zuschauer möglichst wenig vom Hauptgegenstand der Darstellung abzulenken, und, wie schon eben erwähnt, überall da, wo die Kreuzigung Christi an zweiter Stelle erfolgt, in der Absicht, sich den Hauptclou bis zum Schlusse aufzusparen. In einzelnen Spielen erfolgt die Kreuzigung der Schächer ohne jedes Wort förmlich in einem Augenblick. So etwa im Frankfurter Spiel, wo dieselbe mit der kurzen Bemerkung abgetan wird (v. 3694): Interim quod deponatur Christi tunica, debent duo latrones crucifigi ab uno milite Beckart. — Zuweilen sind, um Zeit zu sparen, die Kreuze der beiden Schächer bereits aufgerichtet. Die Verurteilten müssen dann auf Leitern hinaufsteigen. Diese Auffassung zeigt die Donaueschinger und die Heidelberger Passion. In der ersteren heißt es (v. 3214): Nu louft Boos und reͤcht leitern, die stútzt er an die schåchercrútz, und bringt Barrabas die zwen schåcher . . . . ; in der letzteren ist dies noch deutlicher ausgesprochen:

Der erst Jude spricht zcum erstenn schecher:

(v. 5371) Geselle, sey nitt verdrossenn,
Steige mir noch dysse sprossenn,
Loyß dich nach keinem lebenn verlangen,
Wann an diessem creücze mustu hangen.

Der erst schecher spricht vff der leytternn:

. . . .

Darnach spricht der erste Judde zcum anderen schecher:

(v. 5379) Geselle, rüst dich willig vff die bann,
Wann du must auch her ann.
Kom her vnnd steyge mir noch,
Zcu dem galgenn sey dir joch.

Der ander schecher sprichtt uff der leittern:

. . . .

Ferner wurden durchgängig aus gleichen Gründen der Zeitersparnis (und ebenfalls im Sinne der dramatischen Steigerung) die Schächer nicht wie Christus mit Nägeln an das Kreuz geschlagen, sondern nur mit Stricken in aller Eile daran gebunden. Diese Abweichung muß um so sonderbarer erscheinen, als ja Christus und die beiden Schächer ausdrücklich zum gleichen Tode verurteilt sind. Der Verfasser der Sterzinger Passion war sich dieser Ungehörigkeit auch bewußt; er stellt die Szene deshalb so dar, als ob die verschiedene Art und Weise der Kreuzigung von der augenblicklichen Laune der Kriegsknechte, ja von einem gewissen Bedürfnis derselben nach Abwechslung bei Ausübung ihres Geschäftes abhängig gewesen sei. Nachdem nämlich die beiden Schächer angebunden sind, läßt er den zweiten Kriegsknecht im Hinblick auf Christus sagen:

(v. 2094) Nempt auch den pöswicht hin
Und versuecht ain anderen syn,
Last in sein sündt also püessen:
Hefftet in mit henden und mit füssen
Grawsamlich an das krewtz,
Das aller welt ab im schewtz.

Werden die beiden Schächer nur an das Kreuz gebunden, so mußte ihr Tod in anderer Weise herbeigeführt werden, als bei Christus, wo derselbe infolge des großen Blutverlustes eintrat; ihre Leiber wurden zu diesem Zwecke gewaltsam verrenkt. Am anschaulichsten (und zugleich auch am brutalsten) ist dieser Vorgang wieder in der Sterzinger Passion geschildert, wo es heißt:

Primus miles dicit ad latrones:

(v. 2076) Ich wil die poswicht plenten
Und wil sy offenlich schentten:
Ich wil in ir gesicht verpintten
Und wil sy darnach über die krewtz winten
Und dar ein herttikleych flechten,
Das genueg geschech dem rechten.
Darumb leicht her den tzewg,
Das ich den tzwm ersten pewg.
Ich wil in wol pald machen,
Das im alle seine gelider krachen.

Tunc apponit illum cruci.
Et dicit secundo latroni idem miles:

> Wol her auch dw, mörder,
> Dich sol an heben dein schwär!
> Ich wil dir das versprechen,
> Das ich dir dein ripp wil prechen;
> Dir sol auch noch dein pauch
> Als ain platter werden gelauch;
> Lungel und leber mues dir zw varen.
> Das mag ich dir nit lenger sparen.

Die bildende Kunst hatte keinerlei Veranlassung, bei der Darstellung der Kreuzigung einen Unterschied zwischen der Kreuzigung Christi und der der Schächer zu machen; wenn sie dies trotzdem tat — überaus häufig sehen wir im Bilde, genau wie im Passionsspiel, die Schächer nur mit Stricken an die Kreuze gebunden, während Christus regelrecht gekreuzigt ist — so zeigt dies nur von neuem, wie weit die bildende Kunst zuweilen in ihrer Anlehnung an die Passionsbühne ging. — Daß die Künstler von dem andern Motiv der Passionsbühne, die Körper der Schächer an den Kreuzen nach Möglichkeit gewaltsam zu verrenken und zu verzerren, nur zu gern Gebrauch machten, ist begreiflich, gab dasselbe ihnen ja doch Gelegenheit, sich nach Herzenslust in anatomischen Bravourstücken zu ergehen. Nur zu oft sind die Künstler hier allerdings zu weit gegangen, indem sie sich im Übereifer, ihre anatomischen Kenntnisse zu zeigen, bis zur Darstellung des direkt Abstoßenden hinreißen ließen. So liebt es beispielsweise Baldung Grien, die Stricke, die um Arme und Beine, vor allem aber um den Leib der Schächer geschlungen sind, so straff anzuziehen, daß sie sich tief in den Körper einschneiden, resp. da, wo zwei Stricke nebeneinander zu liegen kommen, dicke Fleischwülste herauspressen. Grien ist überhaupt besonders groß in allen möglichen Verrenkungskünsten und qualvollen Aufhängungsarten der beiden Schächer, mit denen er das von ihm so bevorzugte Thema der Kreuzigung zu variieren weiß. Als Belege hierfür seien genannt seine Darstellungen der Kreuzigung im Berliner Museum, im Museum zu Basel, im Freiburger Münster und im Kgl. Schloß zu Aschaffenburg. Im letzteren Gemälde ist der eine Schächer mit den Armen gar nicht an das Querholz des Kreuzes gebunden, sondern baumelt an Stricken, die zu beiden Seiten vom Querholz herabhängen und tief ins Fleisch einschneiden, frei in der Luft. — Weit übertroffen werden jedoch alle diese Darstellungen Griens durch ein Blatt des Monogrammisten [illegible] 1502, den Passavant Bd. IV, p. 40, Nr. 2 anführt und hier der Schule des älteren Cranach zuweist; auf diesem Blatte ist der eine

der Schächer mit den Füßen hoch oben am Stamm des Kreuzes angenagelt sein Körper ist sodann rückwärts über das Querholz des Kreuzes herübergebogen, die Hände an das Querholz oben angenagelt und der Oberkörper auf der anderen Seite gewaltsam wieder so heruntergezogen und mit einem Strick fest an den Längsstamm des Kreuzes gebunden, so daß der Kopf tiefer als die Fußspitzen gegenüber zu liegen kommt. Es ist dies eine der ungeheuerlichsten Verrenkungen des menschlichen Körpers, die man sich überhaupt nur denken kann.

Daß den Schächern bei ihrer Hinrichtung mit einem Tuch die Augen verbunden werden, wie dies in der oben angeführten Stelle aus der Sterzinger Passion angegeben ist, kommt im Bilde ebenfalls öfters vor; so beispielsweise zweimal bei Israel von Meckenem (B. 18 und 19) und in der Kreuzigung des Viktor und Heinrich Dünwegge, Münchener Pinakothek Nr. 63 (allerdings ist hier nur der eine der beiden Schächer mit verbundenen Augen dargestellt).

Auch noch in anderen Punkten ist analog der Auffassung der Passionsbühne in der bildlichen Darstellung der Kreuzigungsszene ein Unterschied zwischen der Kreuzigung Christi und der der Schächer gemacht, wir wollen hierauf jedoch erst etwas weiter unten ausführlicher zu sprechen kommen.

Die Kreuzigung Christi wird, wie bereits bemerkt, im geistlichen Schauspiel ungemein breit mit Vorführung aller Einzelheiten und mit grausamstem Realismus vorgeführt. — Zunächst werden mit einem Bohrer Löcher in das Kreuz gebohrt. In der Donaueschinger Passion heißt es hierauf bezüglich:

Israel facht an und spricht zů Malcho:

(v. 3239) Was fulen knechten sind ir doch?
Malche, nim ein nepper und bor ein loch.
. . . .

. . . und erwúscht Malchus ein nepper und facht an ein arm in boren und spricht zů Mosse:

(v. 3245) Das wil ich tůn, von hertzen gern,
Mosse, du solt ouch nit enbern,
sunder uff der ander siten born.
kein unglúck ist an im verlorn,
bor die lőcher ungemessen,
wir wend dem lugner nit vergessen.

Nu stat Mosse uff den andern arm und boret und spricht zů Jesse:

Yesse, mach dich zů den fůssen,
das wir din nit warten mŭssen,
bor das loch mitem fůg
das es werde nider gnůg.

wir wend uns mit im wol ergeilen
und in zerstrecken mit den seilen.

Christus wird sodann gewaltsam aufs Kreuz geworfen. Das Alsfelder Passionsspiel schreibt vor (v. 5593): Hic iactant eum super crucem; — genau so das Donaueschinger Spiel (v. 3272). — Im Alsfelder Spiele haben die Kriegsknechte, bevor es an die eigentliche Kreuzigung geht, noch eine ganz besondere Marter ersonnen, sie heben das Kreuz mit dem Heilande auf und lassen dasselbe dann mehrere Male hintereinander mit ihm wieder zur Erde fallen:

Malchus dicit:

(v. 5574) Ir herren, raidet, wie griffen merß nu an,
das mer getoden dißen man?
darzu soln mer gedancken fynden:
ab ymmant zu synem sinnen
konde fynden dotlicher martel viel,
die solde hie lyden an ziel!

Annas dicit:

Den raid kan ich fynden woil:
uff das crucz man en legen sail
hie an disser erden!
darnach mer zu raide werden:
mer heben uff das crucze widder
und loisßen en fallen donidder!
ßo ernuwen sich die wonden synn:
ßo wird gemeret auch syn pynn!

Um seine Qualen zu vermehren, wird er mit stumpfen Nägeln an das Kreuz geschlagen. Im Donaueschinger Spiele werden die Nägel auf offener Bühne erst direkt bei der Kreuzigung stumpf gemacht.

Israhel sagt zu Malchus:

(v. 3242) dis nagel sind doch vil ze spitz,
ich wil sy etwas stumpfer machen,
des selb mag Ihesus nit gelachen.

Nu nimpt Israhel die negel und schmidet dar an. — — — —

In der Egerer Passion wird Christus auf den Befehl des Pilatus hin mit stumpfen Nägeln gekreuzigt; Pilatus sagt daselbst in seinem Urteilsspruch:

(v. 5602) An ein creuz sol man dich hencken,
Drei stump nagel durch hendt und fueß sencken . . .

Jeder einzelne Nagel wird nun mit großem Geschrei und Getöse eingeschlagen; die Kriegsknechte haben die Löcher in zu weitem Abstande voneinander gebohrt, sie zerren deshalb mit Seilen den Körper des Heilandes gewaltsam in die Länge, um nicht frische Löcher bohren zu müssen; dazu kommen die unflätigen Scherze und Hohnworte, mit

denen sie alles, was sie tun, begleiten. — Ich führe hier die betreffende Szene aus dem Donaueschinger Spiel an, die uns die ganze ungeheuerliche Roheit, mit der die Kreuzigung des Heilandes auf der Bühne dargestellt wurde, am besten vor Augen führt:

In dem erwúschend sy den Salvator und werfent in uff daz crútz und zertůn im die arm und facht Malcho an und spricht:

(v. 3273) Wir hand die loͤcher geboret ze wit,
doch an dem selben nit vil lit.
Mosse, gedenck an dise schand,
nim in by der rechten hand,
so bringt dir Israhel ein nagel,
den můstu mit kreften dur hin slahen.

Dar uff erwúscht Mosse den Salvator die rechte hand und (legt) ims uff das loch und spricht zů Israhel:

Israhel, bring ein nagel har
und nim des lochs wol eben war,
trib in mit dem grossen hamer,
das er wirt schreyen ach und jamer,
des acht ich nit als umb ein har,
streck din arm wol frischlich dar!

Nu kumpt Israhel und bringt ein nagel und hamer und facht an slachen und spricht:

Mosse, heb redlich, lieber gesell,
lůg, ob er sich ruͤmpfen well.
die nagel sind erst worden recht.
Jesse, du bist ein fuler knecht,
setz dich an den linggen arm,
streck in, das dir werde warm,
da mit du moͤgest daz loch erholen,
Pilatus hat uns daz enpfolen.

Nu kumpt Jesse zů dem lincken arm und streckt den mit der hand zům loch und spricht:

Manasses, bút mir bald ein zangen,
ich mag das loch hie nit erlangen
und bring ein seil, ich muß in strecken,
da mit die hand daz loch muͤg decken;
so muß im Israhel ein nagel schlahen,
daz in das crútz dest bas mag tragen.

Jecz kumpt Manasses und bringt zangen, hamer und seil, wirft die Jesse dar und spricht:

Ich bring dir zang und seil,
ob mir der bút wurd ouch ein teil.
mag ich niena komen dar zů,
da mit ich ouch ein zeichen tů
mit minem hamer? der ist groß
ich muͤß im dennocht geben ein stoß!

Hie mit stost Manasses den Salvator mit eim fuͤß und leit im Jesse das seil an arm und streckt. den kumpt Israhel mit nagel und hamer aber in ze schlachen und spricht:

> Heb fast Yesse, du tůst im recht,
> du bist ein úmer stolzer knecht.
> disen nagel wil ich hin in triben,
> das kein fleich alda muͤß beliben.
> Malchus bistu yecz erstochen,
> hestu dich gnůg an im gerochen?
> leg im an die fuͤß ein seil
> verdien ouch an dem rock ein teil.

Hie mit louft Malchus knúwt zů den füssen und spricht:

> Wol har so wil ich zů den fuͤssen
> da mit wir im sin hoffart buͤssen,
> er hatz getrieben lange zit.
> nu ist dis loch hie ouch ze wit,
> doch wil ich in hie machen heil.
> Mosse, nimm dis lang seil,
> so wend wir in ussem andern ziehen,
> ich mein, er moͤg nu nit me fliehen.

Uff daz louft Mosse und Yesse beid hin zů und erwúschend das seil und ziechent fast. den facht Mose an und spricht:

> Bis frisch, wir wellen redlich strecken
> und im sin wunden all erwecken,
> wir achtend nit, tůt es im we.
> wiltu gern, so ziechen wir me;
> ist es gnůg, so laß das bliben.
> Israhel, du solt den nagel in triben.

Nu kůmpt aber Israhel mit dem dritten nagel und gat hin zů den in zeschlachen und spricht:

> Ich loben úch ir stoltzen man
> hebent vast und land nit gan.
> die warheit wil ich in leren gigen,
> ich mein, er werd nuͤ schwigen;
> der nagel schlecht im die fuͤß zú rump,
> er ist da vornan groß und stump.

Hie mit schlecht Israel den nagel in . . . . .

Die Frankfurter Passion leistet sich noch etwas ganz Besonderes, indem sie mitten in die Kreuzigung eine Trinkszene einschiebt.

Die bildliche Darstellung hält sich bei der Schilderung der Kreuzigungsszene wiederum Zug um Zug an das Vorbild der Passionsbühne: ja, wir werden Darstellungen der Kreuzigung, wie wir sie etwa bei Dürer, Kleine Passion und Grüne Passion, Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts und Israel von Meckenem (B. 18)

finden, nur dann voll und ganz in ihrer unendlichen Roheit begreifen können, wenn wir mit den parallel laufenden Szenen der Passionsspielliteratur vertraut sind.

Im Übrigen darf man nicht ungerecht sein und alles das, was einem an unmenschlich grausamen Zügen gerade bei der Darstellung der Kreuzigung in so besonders hohem Maße begegnet, ohne weiteres allein der blutrünstigen Phantasie der Verfasser der Passionsspiele zur Last legen. So findet sich beispielsweise dasjenige Motiv, das uns als das verabscheuungswürdigste erscheint, nämlich das gewaltsame Ausrenken des Körpers Christi (sowie auch einige andere rohe Details, die wir auf der Passionsbühne angetroffen haben) bereits bei Bonaventura im 67. Kapitel seiner »Vita Christi«. Im Hinblick auf diese Tatsache möchte ich meine bereits früher gemachte Bemerkung noch einmal aufnehmen, die dahin lautete, daß wir nämlich wohl richtiger gehen, wenn wir alles das, was wir sowohl auf der Passionsbühne als auch in den Darstellungen der bildenden Kunst, an brutalen Zügen antreffen, nicht so sehr auf die Gemütsroheit der damaligen Zeit zurückzuführen suchen, als vielmehr auf das Bestreben, das Leiden des Heilandes und die Pflicht der Dankbarkeit, die wir ihm dieserhalb schulden, dem Beschauer möglichst anschaulich vor Augen zu stellen.

Die Aufrichtung des Kreuzes, die im Bilde äußerst selten dargestellt ist (beispielsweise bei Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts), hält sich wieder ganz und gar an das Vorbild der Passionsbühne. Im Alsfelder Spiele heißt es:

(v. 5658) nu kommet her alle
und richt das crucz uff myt schalle!
seczet an spere und stangen
und beydet des nit lange!

Ganz ähnlich ist die Szene im Donaueschinger Spiel gegeben (v. 3340 ff.).

Ich hatte schon zuvor betont, daß ähnlich wie im Passionsspiel auch in der bildlichen Darstellung ein durchgreifender Unterschied zwischen der Kreuzigung der Schächer und der Kreuzigung Christi gemacht wird. Während nun aber im geistlichen Spiele dieser Unterschied sich mehr auf den Akt des Gekreuzigtwerdens bezog, betrifft derselbe in den Darstellungen der bildenden Kunst mehr die bereits vollzogene Kreuzigung, und während dieser Unterschied im Passionsspiel mehr nach der Richtung hin zum Ausdruck gebracht wurde, daß uns im Gegensatz zu den Schächern das Leiden und die Marter Christi recht nachdrücklich vor Augen geführt wurde, legt die bildliche Darstellung Wert darauf, diesen Unterschied in der Art zu formulieren, daß sie die Gestalt Christi

sich in jeder Weise an Hoheit und Würde von den Gestalten der beiden Schächer neben ihm abheben läßt. Fast immer ist so Christus im Bilde bei der Kreuzigung eine besondere Rolle zugeteilt; bald sind die Schächer ihm zur Seite mit verrenkten Gliedern dargestellt (vergl. die oben namhaft gemachten Beispiele), bald tragen die Schächer gemeine unansehnliche Gewänder, während er in edler Nacktheit dargestellt ist (Lukas van Leyden B. 74), bald sind ihnen die Augen verbunden, während sein schmerzerfülltes Antlitz unverhüllt auf uns herniederblickt (Israel von Meckenem, B. 18), bald ist das Kreuz Christi über die Kreuze der Schächer erhöht (Urs Graf, Text des passions oder leidens Christi usw., Blatt 20) usw. . . . — Verhältnismäßig sehr selten kommt es vor, daß abgesehen nur etwa von dem verschiedenartigen Ausdruck der Gesichter zwischen den drei Gekreuzigten sonst keinerlei Unterschied gemacht wird. Lukas Cranach hat dies zuweilen getan, so z. B. auf seiner Kreuzigung in der Münchener Pinakothek (Nr. 280) und seinem Kreuzigungsbilde in Frankfurt a. Main, ferner auf einem Blatte seiner Passionsfolge (B. 6—20). Man sieht, daß der Künstler bei diesen Darstellungen sich die Gelegenheit nicht wollte entgehen lassen, drei schöne Akte darzustellen.

Wenn wir zuweilen im Bilde neben den Nägeln, mit denen Hände und Füße Christi, resp. der Schächer, an das Kreuz geschlagen sind, außerdem die betreffenden Stellen noch mit Stricken umbunden sehen — ein Motiv, das stets höchst unschön wirkt —, so zeigt dies nur, wie sklavisch viele Künstler in ihren Bildern einfach das nachzeichneten, was sie auf der Passionsbühne vor sich sahen. Auf der Bühne waren diese Stricke unvermeidlich; das Einschlagen der Nägel konnte hier ja natürlich immer nur fingiert werden und so bediente man sich denn notgedrungen noch obendrein der Stricke, um die Körper der Verurteilten überhaupt an den Kreuzen befestigen zu können. Für den bildenden Künstler existierte, wie gesagt, eine derartige Nötigung nicht, und wenn er also trotzdem in seiner Darstellung außer den Nägeln noch die unschönen Stricke anbrachte, so dokumentierte dies eben nur seine Gedankenlosigkeit.

Über die nun folgenden einzelnen Episoden der Kreuzigungsszene, sowie die Auferstehung, die Befreiung der Voreltern usw. glaube ich hier kürzer hinweggehen zu dürfen, da C. Meyer gerade über diese Szenen ausführlicher gehandelt hat.[38]) Ich führe hier nur das an, was ich in Meyers Abhandlungen vermißt habe.

---

[38]) Vergl. C. Meyer, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst S. 370 ff. — in L. Geigers Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, Jahrg. 1886.

In Dürers Kleiner Passion sehen wir Maria mit den heiligen Frauen und Johannes bald dicht unter dem Kreuze stehen, bald mehr nach dem Hintergrunde zu. Auch dieses Motiv, das sich für den bildenden Künstler besonders fruchtbar erwies, indem es die wünschenswerte Abwechslung in den Gruppenaufbau brachte, geht ebenfalls auf das Vorbild der Passionsbühne zurück. Im Alsfelder Passionsspiel lautet die betreffende Szene:

Johannes dicit:

(v. 6138) Maria, liebe mutter myn,
nu swig und loiß dyn schreyen syn!
din schreyen und dyn weynen
das hilfft dich gar cleyne!
ach Maria, des gang mit mer!
nicht lenger wol mer bliben hyer,
wan mer syn hie zu elende!
des loiß uns gehen uff eyn ende!
von dissem gedrenge wirdestu krangk,
want das jamer ist leyder langk!
des stant uff, Maria woil gethan!
mer woln eyn wyle von hynnen gan,
bys das mer gesehen, liebe mutter myn,
wie eß ergehe dem kynde dyn!

Maria et Johannes parum procedunt .... Post hoc Maria stat modicum. Salvator cantat:

Hely, hely, lamazabathani ....

Maria audita voce Christi plangit acuta voce .... et dicit:

(v. 6175) O we! ich hort eyn ruff:
das was myn kynt Ihesus, das mich geschuff!
eynen ruff alßo krenglich!
ach, liebe Johannes, ich bidden dich,
das du uns widder losßest gehen
mit jamer vor das crucze stehen
zu mynem lieben kynde,
ab ich eß moge lebendigk fynden?

Et sic appropinquat cruci ....

Wir finden im Bilde bei der Kreuzigung zuweilen Maria dargestellt mit einem großen Schwert, das ihr ins Herz dringt (beispielsweise Schäuffelin, Nr. 260a, Münchener Pinakothek). Es ist ja nun ohne weiteres klar, daß diese Darstellung zurückgeht auf die Worte, die im Lukasevangelium der greise Simeon bei der Darstellung Christi im Tempel an Maria richtet: Et tuam ipsius animam pertransibit gladius.[39] Daß nun aber einzelne bildende Künstler kein Bedenken trugen, diese köstliche symbolisierende Redewendung des Evangelientextes sich ins

---

39) Luk. 2, 35.

Grobsinnliche umzudeuten — die Darstellung der Maria mit dem Schwert im Herzen gehört in ihrer unglaublichen Plumpheit mit zu dem Unkünstlerischesten, was mir je begegnet ist — diese Tatsache zeigt wieder einmal so recht den ungünstigen Einfluß, den die Vorführungen der Passionsspiele in so mancherlei Beziehung auf die bildende Kunst ausübten. Die Künstler hätten sich wohl kaum je aus eigenem Antriebe zu einer derartig banalen, vor allem aber, wie schon eben betont, auch so durch und durch unkünstlerischen Ausdeutung dieses Motives verleiten lassen, wären sie dieselbe nicht bereits von den Aufführnngen der Passionsspiele her gewohnt gewesen. Das Alsfelder Spiel hält sich noch im Anfang auf der Grenze; das Schwert wird hier noch nicht in natura vorgeführt, aber es wird bereits in so sinnfälliger Weise von demselben gesprochen, daß wir uns gar nicht wundern würden, wenn wir dasselbe plötzlich zu sehen bekämen. Maria sagt mitten in ihren Klagen:

(v. 6088) des stichet mich zu disser stund
eyn swert durch mynes herczen grunt!

und gleich darauf noch einmal:

(v. 6090) Symeonis grymmig swert
das hot mich wol befunden . . . .

Etwas später, wie die Marienklage nach der Longinusszene noch einmal einsetzt, erscheint nun aber wirklich Johannes mit einem Schwert, das er der Maria ans Herz setzt: Hic Johannes ponit ei gladium ad pectus et Maria plangit:

Hercze brich, swert nu stich vnnd loiß mich myt em sterben!
ader ich muß hie under eine ßo jemmerlichen vorterben . . . .

Noch weiter geht die Haller Passion, diese läßt nämlich an die Stelle des Johannes den alten Simeon selbst treten, von dem, wie oben bemerkt, die Prophezeiung von dem Schwert, das Maria durch die Seele gehen wird, herrührt. Die Bühnenbemerkung an der in Frage kommenden Stelle lautet (v. 1119): Simeon venit cum evaginato gladio et ponit ad pectus Marie. Das persönliche Erscheinen des längst verstorbenen Simeon, das uns anfänglich höchst sonderbar berührt, wird uns erklärlich, wenn wir erfahren, daß nach dem Bericht des Nikodemusevangeliums Simeon unter der Zahl derjenigen war, die beim Tode Christi den Gräbern entstiegen.[40] Einen Irrtum hat der Verfasser dieses Spieles sich dennoch zu schulden kommen lassen, indem er nämlich Simeon mit dem Schwert unter das Kreuz treten läßt, schon bevor Christus gestorben ist. —

Im Bilde sehen wir dann auch zuweilen Maria mit mehreren Schwertern dargestellt (in diesem Falle allerdings wohl stets allein), so

[40]) Ev. Nikod. cap. XVII ed. Tischendorf S. 368.

etwa in Schäuffelins Via felicitatis (Augsburg 1513), wo wir sie sitzend dargestellt finden, das Haupt von fünf Schwertern umgeben, oder bei Burgkmair, Leben und Leiden Christi, wo sieben Schwerter ihr das Herz durchdringen. Für diese Darstellungen ist das Passionsspiel nicht vorbildlich. Im ersteren Fall schwebten dem Künstler offenbar die fünf Wundmale Christi vor Augen und im letzteren Falle war es ihm darum zu tun, mit seiner Darstellung auf die bekannten sieben Schmerzen der Maria: die Beschneidung, Flucht nach Ägypten, Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung, hinzuweisen.

Wie dies zu erwarten ist, läßt sich das geistliche Schauspiel die Gelegenheit nicht entgehen, Freunde und Feinde Christi unter dem Kreuze aneinander geraten zu lassen. Bald sind es nur die Kriegsknechte, die Johannes und die Frauen vom Kreuze gewaltsam vertreiben wollen — im Frankfurter Spiel nimmt der Jude Joselin dem Johannes seinen Mantel weg, gibt ihm denselben auf den Rat seiner Gefährten jedoch bald wieder zurück, um nicht bei Hannas als Räuber verklagt zu werden —, bald ist es Kaiphas selbst, der sie vertreibt und der sich auch hier wiederum in ganz besonders ungünstigem Lichte zeigt. Im Egerer Passionsspiel unterbricht er beispielsweise die herzzerreißenden Klagen der Maria mit den groben Worten:

(v. 6877) Joannes, du vil teretter man,
Wan wiltu doch dein klaffen lan?
Du schreist und klaffest also vil,
Das michs die leng verdriessen wil:
Ich mags von dir nicht mer hörn,
Ich wil dein redt zu störn.
Heb dich nun dar van gar schir
Und nimb auch das weib mit dir,
Oder ich gib dir einen schlag
Das du nit über lebst den heütigen tag.

Derartige Versuche, die Freunde Christi vom Kreuze mit Gewalt zu vertreiben, finden wir im Bilde ziemlich häufig dargestellt; ein anderes Motiv, das das Alsfelder Spiel gibt, — die Juden umtanzen hier singend und johlend das Kreuz —, habe ich in der bildlichen Darstellung hingegen nirgends angetroffen. —

Im Donaueschinger Passionsspiel treten unten den Personen, die sich um den Stamm des Kreuzes scharen, zum Schluß auch Christiania und Judea als die allegorischen Repräsentanten des Christentums und des Judentums auf (v. 3545 ff.). Das geistliche Spiel verwendet derartige allegorische Gestalten, die redend und handelnd in den Gang des Spieles eingreifen, nicht selten. Die Frankfurter Dirigierrolle läßt Ecclesia und

Synagoga als Vertreterinnen der beiden feindlichen Religionen auftreten. Im Alsfelder Spiele erscheint bei der Auferweckung des Lazarus der Tod und beim Tode Christi treten in dem nämlichen Spiele der Mond und die Sterne auf, die den Heiland mit wohlgesetzten Worten anreden. So häufig in der Plastik derartig allegorische Gestalten — die beliebtesten sind Ecclesia und Synagoga — auftreten, ebenso selten sind dieselben in der Malerei. Vollends gehören aber Darstellungen, in denen analog der Auffassung der Passionsbühne, allegorische Gestalten in eine Szene der Passionshandlung selbst verwickelt auftreten, zu den größten Seltenheiten. Mir ist überhaupt nur ein einziger derartiger Fall bekannt, es ist dies ein Blatt des der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörigen Monogrammisten [Monogramm] (Nagler I, 1486 Nr. 18). Hier ist Christus mit der Siegesfahne als der Überwinder des Todes und des Teufels dargestellt. Er steht vor dem geschlossenen Grabe und setzt den einen Fuß auf ein Totengerippe, den anderen auf eine sich krümmende Teufelsgestalt.

Um zu zeigen, wie eng sich die bildenden Künstler bei der Darstellung der Longinusszene an das, was sie auf der Bühne sahen, hielten, zitiere ich den betreffenden Passus der Augsburger Passion, der in fast allen Spielen wiederkehrt:

Longinus kompt vnd spricht:

(v. 1845) Ich bin ain blinder armer man.
möchte ich ain knecht gehan,
Der mich weißte zů ihesu leben,
ich wölt seiner marter end geben.
. . . .
Ich will dir gůtten lon geben.
weis mich nun recht vnd eben,
Das ich im treff das hertze sein!
ich hör in leiden grosse pein,
Das ich im danon helffen will
vnd richten auf des todes zil.

Solan zů longino:

Herr, ich will euch eben weisen.
naigend den spieß mit dem eysen!
An sein hertz will ich in setzen,
das ir in wol mugend letzen
Vnd in in die seyten stechen
vnd im also sein hertz brechen.

Yetz sticht Longinus ihesum am creitz, vnd so das blůt herab rinnt, bestreicht sich damit . . .

Wenn wir neben diese Szene beispielsweise die Darstellung der Longinusepisode in Burgkmairs Leben und Leiden Christi halten, so sehen wir, daß beide Zug um Zug übereinstimmen.

Den Schächern werden im Passionsspiel regelmäßig Arme und Beine gebrochen, um ihren Tod zu beschleunigen. Im Bilde finden wir dieselben nie mit gebrochenen Gliedern dargestellt und zwar wohl aus ästhetischen Gründen. Zuweilen bringen die bildenden Künstler an Armen und Schenkeln klaffende Wunden an, die jedoch höchstens durch einen Schwerthieb, nie aber durch einen Keulenschlag entstanden sein können.

Die Regel ist dann ferner im geistlichen Spiel, daß beim Tode der Schächer ein Engel die Seele des guten Schächers, ein Teufel die des bösen in Empfang nimmt und in den Himmel resp. in die Hölle entführt. Die Seelen wurden als kleine menschliche Figuren dargestellt. Die Art und Weise, in der diese ganze Szene auf der Bühne vorgeführt wurde, veranschaulicht die folgende szenarische Bemerkung aus dem Donaueschinger Passionspiel:

(v. 3454) In dissem sol jeglicher schacher ein bildly im mull han, als ob es ein sel were. den nimpt der engel des gůten schachers sel und gat in himel, und der túffel des andern sel und loufft mit grossem geschrey in die hell. — Es kommen indessen in der Passionsspielliteratur auch andere Auffassungen dieser Szene vor. So läßt etwa die Brixener Passion schon vor dem Tode der Schächer Engel und Teufel an die Kreuze herantreten; der Engel lobt den guten Schächer für seinen Glauben und verheißt ihm die ewige Seligkeit, und der Teufel redet seinerseits auf den bösen Schächer ein, damit dieser sich nicht etwa noch im letzten Augenblick bekehren lasse und ihm so verloren gehe (v. 2627 ff.). — Eine ganz und gar abweichende Darstellung dieser Szene gibt das Egerer Passionsspiel (v. 7045 ff.). Hier werden nämlich nicht nur die Seelen der Schächer entführt, sondern ihre Leichname werden von den Engeln, resp. Teufeln von den Kreuzen abgenommen und sie müssen nun, obgleich man ihnen schon zuvor die Beine gebrochen hat (v. 6934), selbst nach ihrem Bestimmungsort im Jenseits laufen. Noch sonderbarer gestaltet sich die Wirkung der Szene dadurch, daß nämlich beide Schächer, nachdem sie vom Kreuz abgenommen sind, eine längere Rede halten. —

Im Bilde finden wir die erstere der hier beschriebenen Darstellungsarten sehr häufig; Engel und Teufel nehmen die Seelen der Schächer, die als kleine menschliche Figuren gebildet sind und aus dem Munde der Sterbenden hervortauchen, in Empfang. — Urs Graf läßt auf dem 22. Blatt seines »Text des passions oder leidens Christi etc.« die Qualen des bösen Schächers bereits hier beginnen; er zeigt uns den Teufel, der

auf dem Querbalken des Kreuzes steht, die Seele des ungläubigen Schächers am Schopfe hält und dieselbe mit einer stacheligen Rute durchpeitscht.

Bezüglich der Darstellung des Todes Christi möchte ich zu dem bereits von Meyer Gesagten noch folgendes hinzufügen. In den Spielen der Frankfurter Gruppe (dem Frankfurter, Alsfelder und Heidelberger Spiel) tritt beim Tode Christi der Teufel auf, in der Hoffnung, die Seele des Herrn für die Hölle gewinnen zu können. Ich führe die betreffende Stelle des Alsfelder Spieles an:

(v. 6267) Tunc Sathanas successive ascendit crucem ad sinistram et angelus secundus ad dexteram manum etc.

Salvator canit:

Consummatum est!

. . . .

Tunc Ihesus inclinat caput (Et fit motus terre personum terribilem). Angelus secundus stat in cruce a dextris et mittit columbam albam volare. Dyabolus etiam stat in cruce a sinistris, scilicet Sathanas, et Luciper infra crucem venit respiciendo sursum et dicit ad Sathanam:

Wer ist dit? wer ist das?

Sathanas respondit:

Herre Luciper, ich byn dyn knecht Sathanas!

Lucifer dicit:

Was gehestu dar stan!

Sathanas:

Herre Luciper, ich wel disßes mentschen sele han!

Luciper:

Hoistu dan auch deyl daran?

Sathanas:

Ich hoffe, hie solle mer nit entgan!

etc. etc. . . .

Es ist mir gelungen, dieses Motiv auch in der bildlichen Darstellung aufzufinden und zwar auf dem Crucifixus des Daniel Hopfer (B. 12). Maria und Johannes stehen unter dem Kreuz, das zahlreiche Cherubim im Kreis umflattern; oben am Querholz des Kreuzes rechts hat sich ein Teufel festgekrallt und lauert mit gierigen Blicken auf die Seele des Heilandes.

Die Kreuzabnahme, wie wir sie im Bilde dargestellt finden, schließt sich wieder bis zu den kleinsten Details hinab der Auffassung der Passionsbühne an. Es zeigt sich dies sofort, wenn wir etwa an die Luzerner Grablegung von Matthias Gundelfinger zurückdenken:

Joseph ad Nicodemum:

(v. 125) Nicodeme, diner hilf ich beger,
hais uns bringen zů laiter her,

dar zů ain hamer und ain zangen,
das wirn vom crütz herab langen.

Nicodemus ad servos:

Ihr lieben brieder, nu bytent nit lang,
bringt uns ain hamer und ain zang,
dar zů zwů laitern in rechter leng,
da mit mir raichent die hend,
und auch die fieß des wauren Crist,
der an dem crütz gestorben ist.

Unus ex servis ad Nicodemum:

Nicodeme, das wöll wir gern thon,
wir wollen auch helfen darzů schon,
das Jesus kom vom creütz herab
und werd gelegt in das grab.
. . . .

(v. 155) Tunc applicent servi scalas et linteum sternant, et ascendat Nicodemus a tergo crucis et in sumitate crucis intuens corpus crucifixi moveat caput alta et lamentabili voce dicens. . . .

v. 172) Deinde corpus crucifixi circumdet et liget mappa et clavos extrahens de manibus dicat Nicodemus.

Joseph, getrüwer geselle min,
lauß dir Jesum empfolchen sin,
zuich den nagel aus den füßen,
und thů in in die arm schließen,
biß das ich stig zů dir hinab,
so wöl wir legen in ain grab.

Interim cum Nicodemus legit praescriptum rigmum, Joseph scalam ex opposito locatam ascendant et clavos extrahat de pedibus, et corpore suscepto ab ambobus dicat Joseph etc. etc.

Eine sehr eigentümliche und in ihrer Art wohl auch völlig einzig dastehende Abweichung bei der Kreuzabnahme bringt die Sterzinger Passion, die (v. 2687) vorschreibt: et hic inclinatur crux, — also das Kreuz zum Zwecke der Abnahme des Leichnams Christi umlegen läßt.

In einzelnen Spielen wird die Grablegung so dargestellt, daß man, offenbar in Anlehnung an die damals üblichen Begräbnisgebräuche, den Leichnam Christi in feierlicher Prozession zu Grabe trägt. Diese Auffassung zeigt die Frankfurter Passion (v. 4408) und noch ausführlicher die Luzerner Grablegung von Matthias Gundelfinger, die die folgende Anweisung enthält (v. 261): Fiat processio. primo procedens unus masculus bajulans crucem, deinde quatuor angeli portantes tres clavos et coronam, deinde quatuor cum cereis, deinde Joseph et Nicodemus et duo servi bajulantes corpus crucifixi, deinde iterum quatuor angeli cum cereis, deinde Maria virgo cum Johanne deinde tres Mariae et ultimo duo servi portantes unguentum, et in circuitu pergant ad sepulcrum etc. . . .

Die deutsche bildende Kunst bevorzugt bei der Darstellung der Grablegung den Moment, in dem der Leichnam Christi in den Sarkophag hinein versenkt wird, die Darstellung des Zu-Grabe-Getragen-Werdens findet sich bedeutend seltener (etwa einmal auf der bekannten Handzeichnung Dürers im Besitze William Mitchels, Ephrussi 311).

Die Zahl der Wächter am Grabe Christi ist durchaus nicht immer vier; die Sterzinger Passion führt sechs Wächter an, die Egerer Passion acht und Dürer hat in seiner Großen Passion deren sogar nicht weniger als zwölf. —

Die Wächter placieren sich im Spiel dann gewöhnlich an die vier Seiten des Grabes. Im Augsburger Passionsspiel heißt es beispielsweise:

Der vierd scherg Pylati:
(v. 2117) Ich leg mich zů den fůssen sein.;
. . . . . .

Der erst scherg Pylati:
(v. 2119) So leg ich mich oben zů dem grab.
. . . . . .

Der ander scherg Pylati:
(v. 2123) Ich will mich an die seytten legen.
. . . . . .

Der drit scherg Pylati:
(v. 2127) So schmu ich mich her an den ort.
. . . . . .

Im Redentiner Osterspiel (v. 125 ff.) weist Pilatus den Wächtern ihre Plätze nach den vier Himmelsrichtungen an. — Die bildende Kunst hat wohl zumeist absichtlich von dieser starren symmetrischen Anordnung Abstand genommen.

Daß die Grabwächter nun so bald einschlafen, wird in den Passionsspielen in verschiedener Weise motiviert. In der Donaueschinger Passion trinken sie Wein, in Sebastian Wilds Passionsspiel ist es, wie schon früher erwähnt, die schwüle Abendstimmung, die sie müde macht. Zuweilen schlafen sie aber überhaupt nicht von selbst ein, sondern werden erst durch den Engel, der kommt, um Christus aus dem Schlaf zu rufen, in Schlaf versenkt. Dieses letztere Motiv leitet dann bereits zur Auferstehungsszene über.

In der Wiener, St. Galler und Sterzinger Passion streckt der Engel die Wächter mit dem Schwerte nieder. Hierbei scheint man sich dann zuweilen auf der Bühne eines Feuerwerkeffektes bedient zu haben. In der Sterzinger Passion heißt es nämlich (v. 3143): Tunc venit angelus percutiens cum gladeo igneo, und eine Bühnenanweisung der Egerer Passion spricht sich noch deutlicher hierüber aus (v. 7397): sub illo venit angelus cantans Gabriel, tenens gladium in manu plenum parvis cornis ardentibus. —

Die Auferstehung selbst geht im Spiele auf zweierlei Art vor sich. Ich führe als typische Beispiele für beide Auffassungen die Donaueschinger Passion und Sebastian Wilds Passionsspiel an. Die Donaueschinger Passion schreibt vor (v. 3858): Und in dissem sol ein tonnerklapf mit búchsen gemacht werden, und in dem stost der Salvator das grab uff; und in Wilds Passionsspiel heißt es (v. 1327): Zwen Engel kommen, decken das Grab auff, gehn wider ab. — Die erstere Auffassung, daß Christus selbst das Grab aufstößt, findet sich begreiflicherweise in der bildlichen Darstellung nicht, um so häufiger jedoch die letztere. Wir sehen Engel, die den Stein vom Grabe schieben u. a. bei Martin Schongauer (B. 20), Albrecht Glockenton (B. 17), Wenzel von Olmütz (B. 15) und Israel von Meckenem (B. 20).

Bei einzelnen Künstlern, wie etwa Martin Schongauer (B. 20) und Israel von Meckenem (B. 20), ist die Auferstehungsszene so gegeben, daß Christus soeben aus dem Grabe steigt und zwar mit dem einen Fuß bereits draußen steht und den andern soeben nachzuziehen im Begriffe ist. Dieses Motiv, das im Bilde im höchsten Grade ungeschickt wirkt, geht auf das Passionsspiel zurück, das diese Stellung des Heilandes bei der Auferstehung wiederholentlich ganz ausdrücklich vorschreibt. In der Donaueschinger Passion heißt es (v. 3858): und in dem stost der Salvator das grab uff und stat uffrecht mit einem fôß uß her ze stigen; und noch deutlicher ist Sebastian Wilds Passionsspiel, wenn es vorschreibt (v. 1327): Christus ersteht vnd spricht, weyl er den einen Fuß noch im Grab hat vnd mit dem anderen heraussen steht . . . . .

Noch geschmackloser wirkt es allerdings im Bilde, wenn Christus wie bei Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts, auf der schmalen oberen Kante des Grabes balanciert, oder gar nach seiner Auferstehung zwischen den schlafenden Wächtern gemächlich auf der Grabplatte sitzt, wie wir dies auf Hans Multschers Altar von 1437 im Berliner Museum zu sehen bekommen. Für diese beiden letzteren Geschmacklosigkeiten glaube ich nun allerdings die Passionsbühne nicht verantwortlich machen zu können.

Endlich ist noch ein letztes Moment zu erwähnen. Zumeist macht die Gestalt des Auferstandenen im Bilde auf uns den Eindruck (vor allem weist die gestikulierende Rechte darauf hin), als habe der Künstler denselben sprechend darstellen wollen. Auch dieses Motiv geht auf die Passionsbühne zurück, wo der Heiland regelmäßig im Augenblick der Auferstehung sein »Resurexi« singt und dann meistens auch noch ein weiteres in gebundener Rede hinzufügt.

Die Szene, wie Christus nach seiner Auferstehung seiner Mutter erscheint, findet sich im Bilde (beispielsweise in Dürers Kleiner Passion

und in Hans Wechtlins Leben und Leiden Christi (P. 46) öfters so dargestellt, daß in dem Augenblick, in dem Christus an sie herantritt, Maria in ihrer Kammer unter dem Baldachin vor ihrem Betpulte kniet. Die Darstellung erinnert in dieser Auffassung ganz auffällig an die Verkündigungsszene. — Auch hier scheint die Passionsbühne mir die Erklärung für die Tatsache dieser sonderbaren Übereinstimmung beider Darstellungen zu bieten. Im Alsfelder Passionsspiel sagt nämlich Christus, bevor er seiner Mutter erscheint, zu Gabriel:

(v. 7706) Ein engel lobesam Gabriell,
zu myner mutter gangk gar snell:
myne frolich ufferstehunge thu ir uffinbar,
der du er vorkyndigest myn mentschwerdunge zcwar!

Hier ist in zweifacher Weise — einmal dadurch, daß gerade Gabriel an Maria abgesandt wird und zweitens durch die Worte des Heilandes selbst — mit solcher Bestimmtheit auf die Verkündigungsszene hingewiesen, daß man nur zu leicht begreifen kann, wie dem bildenden Künstler, dem diese Szene von den Aufführungen der Passionsbühne her bekannt war, bei der Abfassung seiner Komposition ganz unwillkürlich das Kompositionsschema der Verkündigungsszene vor Augen trat.

Über die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena sagt das Johannesevangelium: Una autem sabbati Maria Magdalene venit mane, quum adhuc tenebrae essent, ad monumentum.[41]) Das Passionsspiel spinnt die Bemerkung, daß es noch früh am Morgen ist, gern weiter aus. Im Alsfelder Spiele sagt beispielsweise Christus zu Maria Magdalena:

(v. 7736) Was suchestu in dissem garten
ader was wyltu warten
ßo frue ane dißer stadt?
gangk heyme! das ist myn raidt.
eß ist nicht recht, das frauwen
ßo frue gehen in dem tauwe!

Dürer hat in seiner Kleinen Passion durch das Anbringen der aufgehenden Sonne im Hintergrunde eine köstliche Wirkung erzielt.

Das Johannes-Evangelium sagt dann weiter (v. 15): Dicit ei Jesus: Mulier, quid ploras? quem quaeris? Illa, existimans quia hortulanus esset, dicit ei: Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, ubi posuisti eum, et ego eum tollam. — Magdalena glaubt also nur einen Augenblick, daß er der Gärtner sei, der ihr begegnet. Das Passionsspiel läßt sich natürlich die Gelegenheit nicht entgehen, aus dieser Andeutung eine ganze realistisch ausgeführte Gärtnerrolle zu entwickeln. Im Wiener

[41]) Joh. cap. 20, 1.

Osterspiel sagt Christus zu Maria Magdalena (Hoffmann von Fallersleben, Fundgruben II, S. 327, v. 7 ff.):

Ich kan dein ja nicht gewarten,
Ich muß graben meinen garten;
Ich bereite meinen pastarnack,
Und stopfe den in meinen sack
Und wil damite zu markte laufen
Und mir des brotes kaufen,
Das ich ernere meinen leip
Gein diser osterlichen zeit.

Das Egerer Passionsspiel ist noch viel derber; hier sagt Christus:

(v. 7985) Du verderbst mir das gras:
Ich sag dir das an allen has,
Du hast mirs an allen stetten
In die erdt nider getretten;
Darumb las dirs nit wider farn,
Oder ich wolt dir die streich nit sparn.

Auf diese breite realistische Ausgestaltung der Gärtnerszene in den Passionsspielen haben wir es wohl zurückzuführen, daß Christus im Bilde so häufig mit Gärtnerhut und Grabscheit dargestellt wird.

Christi Himmelfahrt wurde auf der Bühne zumeist in der Weise veranschaulicht, daß Christus mit den Aposteln an den erhöhten Ort ging, der den Himmel vorstellte und sodann zu demselben hinaufstieg. Genauere Angaben über die Art und Weise, in der dies geschah, sind nicht erhalten. — In späterer Zeit hat man sich dann auch zuweilen einer Flugmaschine bedient, so beispielsweise bei den Passionsaufführungen in Bozen, wo die Rechnungsbücher der Kirchenpröpste uns hierüber Aufschluß geben. In der Rechnung vom Jahre 1494 heißt es: Dem Wagenrieder, maler . . . . die sprewsl körb, dar inn der Salvator unnd die enngl auff sein gefarn . . . . [42]); ganz ähnlich lautet die Notiz vom folgenden Jahre. — Die bildenden Künstler konnten sich im Gegensatz zur Bühne hier natürlich ganz und gar frei bewegen und haben wohl auch immer von dieser Freiheit Gebrauch gemacht.

Im Alsfelder Spiele wird Christus von Gott-Vater im Himmel empfangen. Pater in divinis suscipit eum (Jesum):

(v. 7892) Bis wilkomme, lieber sone,
inne dynes hymmels trone!
du hoist dyne noit uberwunden
und den thufel gebunden
und erleßet von helleqwal
alle mentschen uberalle,
die dienen willen thun!
bys wilkomme, lieber sone!

[42]) Vergl. J. E. Wackernell. Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. XLVIII.

Das gleiche Motiv findet sich auf dem Titelblatt des »Schatzbehalters oder Schreins der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seeligkeit«, Nürnberg, Anton Koburger. Gott-Vater sitzt hier unter einem Baldachin und hat eine Krone in der Linken, die er soeben im Begriff ist, seinem vor ihm knienden Sohne aufzusetzen; neben Christus am Boden liegen das Kreuz mit der Dornenkrone, Rute und Geißel, auf die derselbe mit der Rechten hinweist.

Bei der bildlichen Darstellung des Jüngsten Gerichtes sehen wir in der Regel Maria und Johannes mit bittend erhobenen Händen vor dem Heiland knien. — Näheren Aufschluß über den Sinn dieser Darstellung gibt uns das Rheinauer Spiel vom Jüngsten Tage. Christus ruft hier, nachdem auf den Schall der vier Posaune blasenden Engel die Toten sich aus ihren Gräbern erhoben haben, Maria und die zwölf Apostel an seine Seite, um ihm richten zu helfen. Er verflucht die Bösen; die Verdammten bitten fünfmal um Gnade, jedoch vergebens; Christus befiehlt Lucifer, sie in die Hölle zu führen. Nun heißt es weiter (v. 686): Denn wirt unser liebe frow bewegt mit erbermd und stǎt uf, und nimpt die helgen 12 potten, und stät fúr unseren heren und spricht zů irem vil lieben kind, und bitt fúr den sunder, also hie nach staut . . . Das gleiche tut etwas später Johannes (v. 724): Dar nach bitt s. Johans und spricht denn also zů gott . . . .

Daß, wie hier, Maria, Johannes und die zwölf Apostel um Gnade für die Sünder bitten, findet sich im Bilde verhältnismäßig selten (beispielsweise einmal bei Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts), um so häufiger ist jedoch die Darstellung mit Maria und Johannes allein als Fürbittenden. Diese findet sich u. a. im Seelenwurzgarten, Ulm, Conrad Dinkmuth 1483; in Hartmann Schedels Neuer Weltchronik, Nürnberg, Anton Koburger 1493; in Schäuffelins Via felicitatis, Augsburg 1513, und in Dürers Kleiner Passion. — Aber auch die Darstellung des Weltgerichtes ohne Maria und Johannes als Fürbittende findet sich in der bildenden Kunst, so beispielsweise in Hans Wächtlins »Leben Jesu Christi«.

Augsburger Urkunden.

Von **Wilhelm R. Valentiner.**

Die folgenden Urkunden aus den im Stadtarchiv in Augsburg befindlichen Gerichts- und Einigungsbüchern sind von Dr. E. Gritzner in Weimar aufgefunden und mir freundlichst zur Veröffentlichung übergeben worden. Die auf Hans Holbein d. Ä. bezüglichen wurden schon zum Teil von Chr. Meyer in der Augsburger Allg. Ztg. No. 226 vom 14. Aug. 1871 (Wiederabdruck in Zahn's Jahrbüchern f. Kunstw. IV, 267 ff.) publiziert, und zwar die vom 12. Januar 1517, vom 20. Januar und letzten Februar 1521 (diese mit einer kleinen Abweichung) im Wortlaut, während auf die vom »aftermontag post Anthony, 20. Jan. 1517« kurz hingewiesen wird. Sie ergeben die zerrütteten Vermögensverhältnisse des Künstlers, einen Streit mit seinem Bruder Sigismund, einen Hinweis auf die Wanderung nach Issenheim im Elsaß (»Eyßnen«), in dessen Kloster er nach einer späteren Baseler Urkunde eine Altartafel ausführte. Der seiner Zeit gegebenen Besprechung W. Schmidts in den Holbeiniana, Zahns Jahrbücher V. S. 54 ff., ist nichts weiter hinzuzufügen, da die bisher noch unbekannte Gerichtsverhandlung vom 28. Juni 1515 nichts wesentlich Neues lehrt. Der Vollständigkeit wegen werden die in der vorliegenden Abschrift nicht vorhandenen Urkunden vom Jahre 1503, vom 10. Mai 1515, Februar und November 1516 noch einmal nach dem Text Chr. Meyers und W. Schmidts abgedruckt. — Auf die Notizen über Holbein d. Ä. folgen in chronologischer Anordnung einige wenige über andere Augsburger Künstler aus der Zeit von 1504—1553.

1503. »uff mitwoch post Felicii: Item der Holbain maler ist zu Paulsen Mair geschlachtgwannder, wie daz er sich unterstanden und im durch sein eigen gewalt und furnemen ein prett naher grissen und im sein hus in sein abwesen geoffnet hab mit . . . .« (das Folgende unleserlich).

1515. 10. Mai: »Ludwig Smid metzger hat alle recht erlangt ann Holbain maler pro 1 fl.«

1515. Actum 28. Juni [fol. 88b]: »Item Hanns Lutz, goldschlager, geit seinen vollen gewallt Hannsen Staucher wider und gegen Hanns

Holbain um sein clag furaußhin im rechten zu hanndlen und sonst gegen allen und yeden seinen gelltern und schuldnern clag zu tun, gegenclag zu antwurten den aid fur geverde und ein yeden zimblichen aid in sein sel zu sweren und sonst alles ander in sachen nach der bestimmten form fürzunemen, zu tun und zu lassen, was not ist oder sein wirtt zu gewin, zu verlust und allen rechten vor des vogtz gewalthaber«.

1516. 19. Febr.: »Item Hr. Jörg Langenmantel vnnd Hr. Jheronimus Imhoff als Pfleger Warmundt Illsungs geben jr volmacht Hr. Zimbrecht Freyher, das Holbain maler über verfallen Zinss zurechtuertigen nach der stat recht jn der besten Form jngemain verlust vnd zu allem Recht«.

1516. 12. Nov. »Item Jörg Lotter lederer hatt Alle Recht Erlangt an Holbain maler 32 kr.«

1517. »Montag post Erhardi episcopi« [12. Jan., fol. 2a] »Item auf obgenannten tag ist Sigmund Holbain vor gericht erschinen und im auf sein begeren und anruff ain erber gericht disen underschid geben, erstlich das Sigmund Holbain eingeschrieben werde, das in 4 wuchen den nechsten Hanns Holbain, sein bruder, an Sigmunden, als er furhielt, nit begert hat, mit im gen Eyßnen zu tziehen laut der urtl, fur aims. — Furs andere, dieweil die 34 fl. verrechnetz geltz laut der handtschrift ain verwetete bekantliche schuld ist, so latz ain erber gericht mit dem nach gewetz bietten bey dem alten gerichtzbrauch, wie es von alt herkomen ist, beleyben. — Furs 3. gibt ein erber gericht Sigmund Holbain zu underschid der dreyer fl. gewettete schuld hab, die er muge mit dem burggraven erkunden auch nach diser stat recht«.

1517. »afftermontag post Anthony 20. Januarius« [fol. 3a]. »Item Sigmund Holbain hat alle recht erlangt an Hanßen Holbain, sein Bruder per 3 fl. verwetet«.

1517. »afftermontag post purificationis Marie den 3. tag February« [fol. 16]. »Sigmund Holbain hat alle recht erlangt an Hanns Holbain, seinen bruder«.

1521. »Actum afftermontag post Conversionis Pauli den 29. tag January« [fol. 14a]: »Item Hanns Kemlin vischer clagt Holbain maler per 40 creutzer«.

1521. »Donnerstag post Reminiscere den letzten tag February« [fol. 32a]: »Item Hanns Kemlin hatt alle recht erlangt an Hanns Holbain maler per 2 fl. — (Zusatz) nit geantwurt«.

1503 [fol. 242b]: »Item Conrat Burckmair, waibel,[1]) hatt uff heut den erpettenen beruff getan uber sein eeliche hußfrau, wie daz sy on

[1]) Dieser Waibel Conrat Burckmair kommt mit seiner Frau noch im Gerichtsbuch 1505 fol. 111 und allein in dem von 1506 vor.

sein worden vnd wissen schulden mache vnd im zu verderben reichte, das ir fernerhin niemands niht borge noch ankauf geben, dan er des on entgelt vertruß gein wölle«.

1504 [fol. 17a]: »Item Hanns Burckmair der junger geyt gewalt Conraten Burckmair dem elltern seinem vatter wider maister Jorgen Statt, wundarzt omb sein clag vnd worden zu rechtvertigung nach dem stattrecht vor des vogtz boten zu gewin, zu verlust vnd allem recht«. — [fol. 109b]: »Uff afftermontag post Cantate [Mai 7.] Item Oswald Göldner hatt verganntett nach dem stattrecht mit namen ain hauß, hofsach vnd geseß hie zu Augspurg an der Schmidtgassen gelegen, stoßt ein halb an Hansen Burgmayrs des malers hauß, ein halb . . .« — [fol. 192b]: »Item Hanns Burckmayr der maler geit seinen vollen gewalt Jörigen Gessler wider vnd gegen ainen genannt Ells bj der Lechnerin von wegen ains haußzins zu verhandlen vnd ze tryben, nach dem stattrecht vor des vogtz anwalt zu gewin, zu verlust vnd zu allem recht.«

1522 [Fol. 35] zum März 17. wird genannt Leonhartt Beck, maler.

1523 [fol. 67] zum Juli 6. wird genannt Leonhartt Beck, maler, der Vollmachtsbrief ausstellt. — [fol. 108]: zum December 11. Schuldbrief des »Jorg Lutz, maler, und Ottilia sein eeliche wirtin«.

1527. [fol. 85] Aug. 5. ein Vollmachtbrief von »Lienhart Peckh maler«.

1545. [fol. 6b]: »Actum dornstag den 12tag February Anno etc. 45.« »Item Hanns Sieß, Malergesell von Nürnberg, bekennt in diß Gerichtsbuch, das er recht und redlich schuldig sey und gelten söll dem erbern Hannsen Burckhmayr maler, burger alhie, fünff guldin, die soll und will er ime bezahlen auff Ostern schiristkünftig und darumb ist bürg Jacob Lindenmair bildhauer auch burger alhie obgenannts Hannß Sießen schwager, der sich dann seiner gethonen burgschafft hieneben auch in das gerichtsbuch bekennt. Und sind all drey obgenannt personen beym einschreyben geweßt.

1546. [fol. 57b] 4. September. Schuldbrief von »Jerg Schlecht, maler, burger alhie und Susanna sein eewirtin«.

Die folgenden Urkunden stammen aus den Augsburger Einigungsbüchern.

1546—1549. [fol. 165b]: »Actum sambstag 22. January Ao. 1547. Otilia, Hansen Burckmairs malers eewirtin, hat globt Hansen Zeiler 3 fl. 20 kr., dergestalt zu betzalen nemlich auf Lichtmeß jungst 1 fl., volgends auf Ostern 1 fl. und den rest auf pfingsten zu entrichten, verfellt nach der ordnung«.

1551—1553. [fol. 151b]: »Actum sambstag den 17. Septembris Anno 1552. Jörg Lutz maler bekent schuldig sein Georgen Precheisen, schmid zu Vischach 14½ patzen, die verspricht er einehalb in 14 Tagen den nechsten und den andern halben tail über 14 Tag darnach zu bezalen vermug der ordnung«. — [fol. 152b] (am selben Tag): »Hanns Burckmair maler hat globt N., Hansen Aigners schneiders seligen nachgelassen wittib an den 5 fl. per resto umb etlich Faßnachtkleider herruerend, all monat bis zu völliger bezalung 30 kr. zu entrichten laut der ordnung«. — »Nota: Hanns Burckmair hat an diser summa die ersten 2 fristen, nemlich 1 fl. erlegt und ist ime uff heuer 17. Januar Ao. 53 umb die andern 2 fristen mittagzahlung verschafft worden per Keler«. — [fol. 205b] »Actum Dornstag, den 26. January Ao. 53. Wolff Neumair hat globt Hansen Burckmair malern 24. oder 26. fl. schuld ungefarlich, in 14 tagen zu bezalen vermug der ordnung.

Kurfürst Ottheinrich
und der »Ostpalast« des Heidelberger Schlosses.

Von **Friedrich H. Hofmann.**

Noch immer ist das Schicksal des Heidelberger Schlosses, vor allem des Ottheinrichsbaues nicht entschieden. Und wie die Zukunft des Gebäudes, so liegt auch seine Vergangenheit noch immer im Unklaren. Was auch schon über die Baugeschichte und die Ableitung des Stilcharakters des Schlosses geschrieben worden ist — ein abschließendes, einwandfreies Endresultat ist bis heute noch nicht erzielt worden.

Auch die neueste Veröffentlichung über die »schwebenden Fragen« von B. Kossmann »Der Ostpalast, sog. »Otto Heinrichs-Bau« zu Heidelberg«, in dem rührigen Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Straßburg erschienen (1904), kann kaum geeignet sein, Licht und Aufklärung und die erhoffte, endgültige Entscheidung zu bringen; im Gegenteil, sie wird die Verwirrung, die bis jetzt schon angerichtet ist, voraussichtlich nur noch um ein gut Teil vergrößern. Schon aus diesem Grunde dürfen m. E. diese neuen Behauptungen nicht unwidersprochen bleiben.

Am Schlusse seines Buches (S. 49) stellt K. zehn Sätze als »Ergebnisse« seiner Untersuchungen zusammen. Vorläufig soll jedoch hier nur die Widerlegung der ersten dieser Behauptungen versucht werden; anderweitigen Ausführungen mag es vorbehalten bleiben, der oft diskutierten Frage der Baugeschichte des Ottheinrichsbaues — mit neuem wissenschaftlichen Material — neue Seiten abzugewinnen!

Als erstes und für die Allgemeinheit wohl überraschendstes »Ergebnis« wird der Satz aufgestellt:[1])

[1]) Kossmann führt da einen Gedanken weiter aus, zu dem vor allem Haupt (Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses, Frankfurt a. M. 1902) die Anregung gegeben. Nachdem mein Versuch einer Widerlegung dieser Ansicht K.s längst abgeschlossen war, ist soeben eine neue Publikation von Haupt erschienen (Peter Flettner, der erste Meister des Otto Heinrichs-Baues zu Heidelberg; Leipzig 1904; Kunstgeschichtliche Monographien I), in der die ursprünglich schüchterne Vermutung bereits als vollendete Tatsache — der »Flettner«-Theorie zuliebe — ausgegeben wird. Ich werde auf Haupts Arbeit an anderer Stelle eingehend zurückkommen.

»Der Heidelberger Schloß-Ostpalast (sog. Otto Heinrichs-Bau) ist eine Schöpfung des Kurfürsten Friedrich II., der jedoch die Vollendung desselben nicht erlebte.«

Als Beweisgründe für diese These werden (S. 6 ff.) angegeben:

a) Carl Neumanns Hinweis, daß sich zwei Porträts, bezeichnet »Albertus Rom: 1554« und »Caspar Fischer: 1556«, im Jahre 1685 in der Heidelberger Schloßgalerie befanden.[2])

b) Die Andeutungen des Heidelberger Architekten und Professors Thoms Allfried Leger, der im Jahre 1815 einen »Führer für Fremde durch die Ruinen des Heidelberger Schlosses« herausgab,[3]) über die Absicht Friedrichs II., den jetzt sog. Gläsernen Saalbau und den Trakt Ludwigs V. durch einen »Hauptflügel« zu verbinden. Die betreffende Stelle bei Leger, auf die K. vor allem seine Behauptung gründet, lautet wörtlich: »Nächst seinem Eingange (sc. des sog. neuen Hofes, jetzt Gläsernen Saalbaues) im Schloßhofe ließ Friedrich ein kleines, achteckiges Treppenthürmchen dem Treppenthürmchen an dem östlichen Palaste Ludwigs V. gegenüber errichten, in der Absicht, beide Werke durch einen Hauptflügel gegenseitig zu verbinden. Zu welchem Ende er auch hinter diesem Pallaste den runden Thurm mit vielen Fenstern erbaute, die Bibliothek darin aufstellte und bereits die Verbindung durch Gründung dieses Hauptflügels bewirkte«.

c) Der Satz desselben Leger: »Die zarten Bildnereyen, die schon Friedrich II., Ottheinrichs Oheim, aus dem Süden Europas herbeirief, ließ er (sc. Ottheinrich) gleich Blumen des Frühlings in üppiger Fülle auf Heidelbergs Boden hervorsprossen«.

d) Ein von Leger in der 2. Auflage seines »Führers« (1819) mitgeteilter Brief Friedrichs II. vom Jahre 1555, aus dem hervorgeht, daß es damals für den Kurfürsten »eine große Angelegenheit war, die angefangenen Gebäude baldmöglichst vollendet zu sehen«.

e) Die Bemerkung Legers, die »Hinterseite von Otto Heinrichs schöner Pfalz« sei noch »von den Werken seines (d. h. Ottheinrichs) Vorfahrers übrig«.

f) Die Tatsache, daß die Südmauer des »Ostpalastes« im Keller- und Erdgeschoß nicht in einer Flucht läuft, sondern einmal geknickt und dadurch auf einer Seite um ein Stückchen weiter hinausgerückt ist.

Schon beim Überlesen dieser Beweise wird man finden, daß sie keineswegs so sicher und schlagend sind, um ohne weiteres im stande

[2]) Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, IV, 158.

[3]) Führer für Fremde durch die Ruinen des Heidelberger Schlosses, Heidelberg 1815, S. 35. Im folgenden ist, wenn nicht ausdrücklich anders bemerkt, diese 1. Auflage zitiert.

zu sein, jahrhundertealte Traditionen plötzlich über den Haufen zu werfen.

Was zunächst das Vorhandensein der beiden Porträts, des »Albertus Rom:« vom Jahre 1554 und des Caspar Fischer von 1556, in der fürstlichen Galerie im Jahre 1685 betrifft, so leuchtet wohl ein, daß diese Tatsache nichts weniger als eine Grundlage sein kann für die Idee, daraus eine rege Bautätigkeit unter Kurfürst Friedrich II. zu folgern. Denn einmal müssen die Bilder, die 1685 in der Heidelberger Galerie vorhanden waren, nicht zwingend auch schon unter Kurfürst Friedrich II. dort gewesen sein. Ferner ist durch absolut gar nichts erwiesen, oder auch nur angedeutet, daß dieser Albertus ein Architekt oder überhaupt ein Künstler gewesen sein muß. Es ist sogar eher wohl das Gegenteil anzunehmen!

Denn wenn dieser schemenhafte Albertus Romanus — das abgekürzte Wort »Rom:« ist wohl sicher mit Romanus aufzulösen — tatsächlich ein Künstler gewesen sein sollte, so müßte es wohl ein bedeutenderer Meister gewesen sein und als solcher käme für diese Zeit wohl nur der bekannte Albertvs Alberti von San Sepolcro in Rom (geb. 1525, gest. 1598) in Betracht. Die Existenz dieses Meisters scheint K. allerdings entgangen zu sein. Es ist jedoch auch nicht anzunehmen, daß Alberti für Kurfürst Friedrich tätig war, geschweige denn, daß er der Architekt des sog. Ostpalastes in Heidelberg gewesen. Dagegen sprechen schon längst klargelegte stilistische Gründe überzeugend genug. Daß der sog. Ostpalast ganz und gar nichts mit römischer Hochrenaissance zu tun hat, ist so einleuchtend, daß hier kein Wort mehr darüber verloren werden soll. Da könnte man ja ebensogut wieder auf die alte Sage zurückkommen, die Michelangelo den Entwurf der Fassade zuschreibt! Übrigens war ja Alberto Alberti auch vornehmlich Festungsbaumeister. Was jedoch gegen eine Beschäftigung dieses Meisters in Diensten Friedrichs II. überhaupt spricht, ist vor allem die Tatsache, daß Alberti selbst ein Verzeichnis seiner Bauten und sonstigen Arbeiten zusammengestellt hat.[4]) Daß der Italiener dabei eine etwaige Arbeit für den deutschen Kurfürsten, und sei sie auch noch so geringfügig gewesen, nicht vergessen hätte zu erwähnen, bedarf doch wohl kaum eingehender Begründung! In Alberto Alberti's »Memorie« jedoch ist davon kein Wort zu finden!

Oder soll man bei dem »Albertus Rom.« am Ende gar an den jüngeren Bruder eben dieses Architekten Alberto Alberti, den Maler

[4]) Gualandi, Memorie originali Italiane, risguardanti le belle arti, VI, Bologna 1845, p. 50ff.

Romano Alberti denken, denselben, dem wir den bekannten »Trattato sopra la nobilità della pittura« (Roma 1585) verdanken? Mit Kurfürst Friedrich II. bezw. dessen angeblichem Ostpalast allerdings hätte der Mann dann wohl ebenfalls nichts zu tun. Auch würden hier die zeitlichen Verhältnisse nicht mehr stimmen.

Und selbst wenn man als erwiesen erachten würde, das der rätselhafte Albertus Romanus ein Künstler gewesen ist, daß weiterhin das Porträt desselben bereits zur Entstehungszeit 1554 in der Heidelberger Galerie vorhanden war, und daß es — was auch dann nicht absolut notwendig ist — auf Veranlassung des damaligen Kurfürsten Friedrich II. gemalt worden, selbst dann dürfte noch nicht ohne weiteres Beweismaterial auf eine Beteiligung dieses Künstlers an einer Bautätigkeit Friedrichs II. geschlossen werden.

Das mit »Caspar Fischer: 1556« bezeichnete Porträt vollends ist wieder ein Beweis gegen die neue Theorie. Auch ich akzeptiere gerne Neumanns naheliegende Vermutung, in diesem Porträt ein Bildnis des in dem bekannten Heidelberger Kontrakt von 1558 genannten Baumeisters Caspar Vischer (Fischer) zu sehen.[5])

Wenn das Bild aber, wie aus der Inschrift hervorgeht, 1556 entstanden ist, so dürfte weit eher anzunehmen sein, es sei unter Ottheinrich als unter Friedrich II. gemalt worden. Denn bereits am 26. Februar 1556 kommt Ottheinrich in Heidelberg zur Regierung; es sprechen also zehn Monate gegen zwei. Was ist hier übrigens näher liegend als die Annahme, Vischer sei eben als Ottheinrichs Architekt 1556 mit diesem nach Heidelberg gekommen? Noch im gleichen Jahre wäre dann sein Porträt für die fürstliche Galerie (nebenbei bemerkt wohl von dem damaligen Hofmaler Hans Besser) gemalt worden. Mit Friedrich II. hat also auch wohl Caspar Vischer — wenigstens in diesem Zusammenhange — nichts zu tun.

Zum zweiten Beweis gegen Ottheinrich (b)! Es ist richtig, Legers Darstellung ist derart, daß aus ihr ganz logisch gefolgert werden muß, er sei »persönlich überzeugt« gewesen, Ottheinrich habe bei seinem Regierungsantritt »einen Plan für ein Gebäude in der ganzen Ausdehnung, welche der gegenwärtige Ostpalast hat«, sowie »die bereits angefangene Ausführung dieses Bauplanes« vorgefunden. Was in aller Welt aber ist

[5]) Eine Anfrage über das Porträt in der »Kunstchronik«, 1904, Nr. 19, Sp. 319 blieb leider bis heute ohne Resultat. Über Caspar Vischer und seine Identität mit dem gleichnamigen Erbauer der Plassenburg bei Kulmbach, einer der bedeutendsten Schöpfungen der deutschen Renaissance, habe ich eingehend gehandelt in meiner Schrift: Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie; Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 32, Straßburg 1901, S. 15 ff.

damit nun gewonnen? In erster Linie frägt es sich doch: Woher hat Leger diese Behauptung, wie begründet er sie und inwieweit verdient er, bezw. seine Darstellung Glaubwürdigkeit? Die erste Frage zu beantworten wird schwer oder wohl gar unmöglich sein, denn einmal gibt Leger selbst keine Quelle an, andererseits läßt sich auch sonst nirgends in der Literatur ein Beweis dafür auffinden, denn Leger ist der erste, der diese Behauptung aufstellt. Auch ist nicht anzunehmen, daß Leger aus Archivalien geschöpft hat, denn das einzigemal, wo er es tut (in der 2. Auflage von 1819), verkündet er es mit einer gewissen breitspurigen Genugtuung. Da also aus dem vorhandenen wissenschaftlich brauchbaren Material, das Leger sicher noch viel weniger kannte als wir heute nach fast 100 Jahren eifriger historischer Forschung, absolut garnichts als Quelle oder Beleg für Legers Behauptung sich nachweisen läßt, da weiterhin weder wahrscheinlich, noch kaum möglich ist, noch aus dem Text Legers hervorgeht, daß ihm tatsächlich uns unbekanntes Material vorgelegen habe, so bleibt kaum etwas anderes übrig als der Schluß, Leger habe seine Idee von der »Planung« Friedrichs II. schlechthin aus der Luft gegriffen. Beweis wenigstens für dieselbe hat er nicht erbracht. Sei dem übrigens wie ihm wolle, so viel steht auf jeden Fall fest, die moderne Forschung darf unter keinen Umständen Schlüsse und Behauptungen, »Ergebnisse«, auf dergleichen vagen Äußerungen aufbauen, die noch dazu nicht etwa im Verlaufe gründlicher wissenschaftlicher Untersuchungen gemacht wurden, sondern lediglich in einem »Führer für Fremde« zum besten gegeben werden. Welche Ansprüche an derartige Arbeiten im allgemeinen gemacht werden dürfen, ist ja zur Genüge bekannt!

So ist auch Leger an anderen Stellen keineswegs frei von Irrtümern. Er sagt z. B. in eben dem Absatz, dem einzigen, aus dem K. die Beweise für seine Behauptung schöpft, daß Friedrich II. hinter dem Ludwigsbau »den runden Turm mit vielen Fenstern erbaute und die Bibliothek darin aufstellte«. Nun ist aber augenscheinlich, und das hätte auch der Architekt Leger erkennen müssen, daß dieser Turm — später Apothekerturm genannt — anderen Bauperioden angehört. Er ist noch im 15. Jahrhundert entstanden[6]) und nachmals unter Kurfürst Friedrich IV. (1583—1610) von Grund aus umgestaltet worden.[7]) Friedrich II. hat hier nichts gebaut. Auch über die Aufstellung der Bibliothek ist sich Leger durchaus nicht im klaren; er verwechselt zudem hier immer den Glockenturm mit dem Apothekerturm. Weiterhin hält er auch, um nur noch dies hier anzuführen, die Buchstaben D.C.V., die sich an ver-

---

[6]) Koch und Seitz, Das Heidelberger Schloß, Darmstadt 1891, S. 23.

[7]) Ebenda S. 121. Vgl. dazu Mitteilungen III, 157.

schiedenen plastischen Arbeiten im Heidelberger Schlosse finden, für den »Namen« eines Bildhauers, während sie doch den bekannten Wahlspruch Friedrichs II. »De coelo victoria« darstellen. Andererseits ist ihm das Künstlermonogramm C. F. der Name des Kurfürsten Friedrich II., ein Irrtum, den er übrigens mit vielen anderen Autoren teilt. Derartige Versehen und Fehler hätten doch wenigstens an der absoluten Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit Legers Bedenken aufkommen lassen sollen! —

Der Beweis c stützt sich wiederum auf eine Behauptung Legers. Hier ist die Beiziehung eines solchen Gewährsmannes noch unverständlicher als in den übrigen Fällen. Die Phrase Legers — und »die zarten Bildnereyen, die gleich Blumen des Frühlings auf Heidelbergs Boden hervorsproßen«, sind weiter nichts als eine Phrase! — findet doch ihre einfache Erklärung in der Tatsache, daß bei Arbeiten, die unter Friedrich II. ausgeführt wurden (z. B. Gläserner Saalbau, Kamin im Ruprechtsbau) eben Renaissanceformen Verwendung fanden. K. allerdings folgert daraus: »ferner wußte Leger (mindestens nahm er solches an), daß Friedrich II. in künstlerischer Hinsicht Beziehungen mit dem Süden hatte« (S. 9). Und aus diesem Satz werden dann schließlich wieder direkte Verbindungen Friedrichs II. mit italienischen Architekten, speziell mit dem sagenhaften Albertus Romanus konstruiert.

Der vierte Beweis (d) endlich ist ein Brief des Kurfürsten Friedrich II. an die Straßburger Bauhütte vom 23. September 1555, den bereits Leger in der 2. Auflage seines Führers erwähnt und den K. »zum ersten Male in extenso« abdruckt (S. 53). Auch dieser angebliche Beweis läßt sich wieder als Gegenbeweis verwenden. Der Brief hat an der einzigen hier wichtigen Stelle folgenden Wortlaut: ». . . . unsere gebeuw, die wir ihme (sc. dem Werkmeister Jakob Heider) noch bey dissen wettertagen, so lang die wheren, auszufhueren und one verzug zuverrichten . . . .« Aus dem Text dieses Schreibens ergibt sich nun meines Erachtens klipp und klar, daß damals nicht am sog. Ostpalast gebaut worden sein kann, denn dieser ist ja — wie durch den bekannten Kontrakt mit Colins unantastbar feststeht — im Jahre 1558 noch nicht viel über das Erdgeschoß hinaus gediehen.[8]) Man konnte also drei Jahre vorher (1555) ganz unmöglich daran denken, gerade dieses Gebäude »noch bey dissen wettertagen« d. h. bei dem eben herrschenden günstigen Herbstwetter zu vollenden. Daraus ergibt sich der einfache Schluß, daß eben 1555 etwas anderes gebaut worden sein muß, als der sog. Ostpalast.

[8]) Vgl. auch Haupt, Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses, Frankfurt a. M. 1902, S. 16. Dazu Mitteilungen III, 140.

Was gegen die unter b angeführte Behauptung Legers gesagt wurde, kann in gleicher Weise gegen die mit e bezeichnete Aufstellung desselben Autors, daß nämlich »die Hinterseite von Otto Heinrichs schöner Pfalz noch von den Werken seines Vorfahrers übrig« sei, geltend gemacht werden. Vor allem liegt hier ein Widerspruch, der bis jetzt allerdings anscheinend gar nicht bemerkt wurde. Ist nämlich tatsächlich die Hinterseite des sog. Ostpalastes — also doch wohl die ganze Ostmauer — noch von einem Bau Friedrichs II. »übrig«, wie kann Leger dann überhaupt von »Otto Heinrichs Pfalz« reden? Um das zu erklären, müßte man entweder annehmen, der ganze Bau, also auch die Westfassade (Hofseite) sei von Friedrich II. analog und zugleich mit der Ostmauer (»Hinterseite«) errichtet worden und Ottheinrich habe von diesem durch seinen Vorgänger errichteten Gebäude die Westmauer niederreißen lassen und durch eine neue Fassade nach seinem Geschmacke ersetzt, oder aber man muß gar auf den Gedanken kommen, in Heidelberg habe man damals so geschickt gebaut, daß der eine Bauherr die Rückwand eines Palastes errichtet, der andere das noch fehlende auf den übrigen Seiten hinzugebaut habe!

Legers Behauptung — das wird dem, der unbefangen die Dinge ansieht, sofort klar werden — ist weiter nichts als eine leichthin gesagte Spezialisierung der Tatsache, daß die Ostmauer des Ottheinrichsbaues auf älteren Substruktionen aufsitzt, d. h. auf der äußeren Wallmauer, deren Überreste bis etwa zur Brüstungshöhe der Fenster im Erdgeschoß gehen.[9]) Auch damit ist also wenig genug anzufangen!

Seinen letzten Beweis (f) schöpft K. aus dem Gebäude selbst. Aber auch hier wird man ihm nur schwer folgen können. An der Südmauer des vielumstrittenen Baues ist im Erdgeschoß ein Stück etwas weiter hinausgerückt, zweifellos um eine Verbindung mit dem sogenannten Apothekerturm zu ermöglichen. Wie man aber diese Tatsache als Beweis für Legers Behauptung, Friedrich II. habe bereits die Verbindung dieses Turmes mit dem sogenannten Gläsernen Saalbau »durch Gründung dieses Hauptflügels (sc. des sog. Ostpalastes) bewirkt«, ist schlechterdings unverständlich. Denn diese Absicht kann doch gerade so gut Ottheinrich bei der Erbauung seines Palastes gehabt haben. Inwiefern sich da »Bericht und Gebäude ergänzen sollen«, wie K. gemeint hat, ist nicht einzusehen, wenigstens nicht in bezug auf die versuchte Beweisführung. Gewiß, mit der Tatsache der zwischen Turm und Palast hergestellten Verbindung stimmt Legers Bericht vollständig überein, aber dadurch ist doch, wie gesagt, noch nicht im geringsten bewiesen, daß auch Friedrich II.

9) Koch und Seitz, S. 70.

und nicht Ottheinrich diese Verbindung hergestellt hat. Und gerade das war doch zu beweisen! Daß diese Verbindung tatsächlich vorhanden ist, wird ja Niemand einfallen in Abrede zu stellen! K. jedoch meint, nachdem sich so »Bericht und Gebäude ergänzen«, sei an der »Planung und Begründung des Ottheinrichsbaues durch Kurfürst Friedrich II. nicht mehr zu zweifeln«. Ich muß gestehen, die Logik dieser Beweisführung ist mir bis heute noch nicht aufgegangen! Gerade umgekehrt, wie K. zu glauben scheint, wird sich die Sache verhalten! Nicht aus Archivalien und anderen geheimnisvollen Dokumenten, die jetzt verschollen sein sollen, hat der Autor des »Führers« seine Angaben über die »Verbindung« gewonnen, die jetzt durch den Befund am Gebäude bestätigt werden soll. Dem unbefangenen Urteil dürfte viel einleuchtender sein, daß der Architekt Leger eben das Vorhandensein dieser Verbindung am Gebäude selbst erkannt hat — wozu übrigens kein besonderer Scharfsinn nötig war — und diese Tatsache dann kurzerhand durch nichts berechtigt mit seiner durch nichts bewiesenen Idee von der »Planung und Gründung des Hauptflügels« durch Friedrich II. in Zusammenhang gebracht hat.

Was »das Gebäude uns aber sonst noch mehr sagt«, spricht gerade wieder gegen K.s Annahme. Die Tatsache, daß die Ostmauer des Ottheinrichsbaues (über der äußeren Wallmauer) deutlich ungefähr in der Mitte — entsprechend der Ausdehnung des Kaisersaales — eine Mauerecke zeigt,[10]) daß ferner, wie längst festgestellt, der nördliche Unterbau der Hoffassade ältere Hausteine mit gleichen Steinmetzzeichen wie am Gläsernen Saalbau (bzw. aus der Zeit Ludwigs V.) enthält, daß weiterhin die Freitreppe »offensichtlich« erst nachträglich dieser Mauer angeklebt ist, daß endlich die Fassadenfenster des Kaisersaales — und nur diese! — im Innern genau dieselbe Profilierung aufweisen wie das Sockelfenster der Hoffassade oder wie die zweiteiligen Fenster der Ostmauer des Kaisersaales — aus allen diesen Feststellungen, meine ich, folgt fast bis zur Gewißheit gerade das Gegenteil von dem, was K. beweisen will. Daraus ist wohl mit Sicherheit zu entnehmen, daß Friedrich II. nichts weniger als die Absicht hatte, ein großes Gebäude mit einer einheitlichen Fassade in der Ausdehnung des heutigen Ostpalastes zwischen den beiden Treppen. türmen zu schaffen. Er hat vielmehr lediglich einen Bau errichten wollen bezw. errichtet, der den Platz zwischen den beiden Türmen nur zum Teil ausfüllte, der also im Grundriß etwa dem heutigen Kaisersaal entsprach. Hier scheint nämlich ehemals in der Tat ein selbständiges Ge-

[10]) Kossmann, S. 14ff. K. erkennt wohl hier ebenfalls das Vorhandensein eines selbständigen Gebäudes, zieht jedoch durchaus keine Konsequenzen aus dieser Feststellung für die Baugeschichte des »Ostpalastes«.

bäude gestanden zu haben, das in letztem Betracht dann Ottheinrich den Gedanken zur Errichtung seines Schlosses eingegeben haben mag. Die Umfassungsmauern von dem Bau Friedrichs II. wurden dann selbstverständlich, soweit sie sich verwerten ließen, in den Neubau einbezogen.

Es wäre an Ort und Stelle durch genaue Untersuchungen, die mir leider augenblicklich unmöglich sind, festzustellen, ob die Vermutung, auf dem Platze des heutigen Kaisersaales einen selbständigen Bau Friedrichs II. zu suchen, auch nach allen Richtungen hin durch das Gebäude bestätigt wird. Die Tatsache, die aus dem Vertrag von 1558 hervorgeht, daß damals der Kaisersaal noch nicht eingewölbt ist, spricht nicht gegen meine Annahme; denn dieser Raum kann sehr wohl ursprünglich flach gedeckt gewesen sein, mit Holzgebälk, das auf steinernen Trägern auflag, genau so wie es sich bis heute im Gläsernen Saalbau erhalten hat.[11]) Meine Vermutung erklärt vielleicht auch die »auffallende Vernachlässigung« der östlich vom Treppenturm gelegenen Südfassade des Gläsernen Saalbaues, sowie die gleichfalls „unklare" Erscheinung, daß eben dieser Treppenturm erst in bedeutender Höhe die Achtecksseiten zeigt.[12])

Mit der Annahme, Friedrich II. habe hier, lange bevor man an den jetzigen Ostpalast dachte, ein kleineres selbständiges Gebäude errichtet, läßt sich auch eine gesicherte, aber bis jetzt durchwegs falsch gedeutete Baunachricht in Verbindung bringen. Leodius, der getreue Sekretär und Biograph Ottheinrichs, berichtet von den Bauten seines Herrn u. a. folgendes[13]): »Et in bibliothecae usum elegantem et maximam cameram aedificare fecit; summitatem vicinae turris a fratre dudum constructam demoliri fecit.[14]) Quod aedificium postquam consumavit, mutata sententia de bibliotheca in usum computationum convertit et maximam campanam in praedicta turri appendere fecit«.

Wo diese »elegans et maxima camera in bibliothecae usum« gelegen, ist noch nicht festgestellt; man scheint sich bisher überhaupt nicht sonderlich viel um diesen Bau gekümmert zu haben. Legers Auffassung,

[11]) Vgl. dazu Koch und Seitz, S. 62.

[12]) Ebenda S. 66.

[13]) Annalium de vita et rebus gestis illustrissimi principis Friderici II., electoris palatini, libri XIV, Frankfurt a. M. 1624, p. 294. — Der Autor hieß eigentlich Hubert Thomas aus Lüttich (Leodius). Ich folge jedoch dem allgemeinen Gebrauch und schreibe ebenfalls Leodius, wennschon Mays ausdrücklich das ungenaue dieser Bezeichnung tadelt. Vgl. Mays, Erklärendes Verzeichnis der städtischen Kunst- und Altertümer-Sammlung in Heidelberg, Heidelberg 1892, S. 37.

[14]) Dieser von Ludwig V. (1508—1544) erbaute, von Friedrich II. umgebaute Turm ist der heute sog. Glockenturm hinter dem Gläsernen Saalbau, den Leger, wie oben erwähnt, immer mit dem Apothekerturm hinter dem Ludwigsbau verwechselt.

»Friedrich II. richtete in dem sog. neuen Hof einen großen Saal zur Aufstellung der Büchersammlung ein«, läuft dem Text des Leodius, der doch die Quelle bildet, schnurstracks zuwider. Ohne weiteres dürfte klar sein, daß hier mit der Bibliothek ein selbständiges Gebäude gemeint sein muß, denn den »neuen Hof«, jetzt Gläsernen Saalbau, behandelt Leodius vollständig gesondert von der »Bibliothek«.[15]) Die Art, wie Leger hier und an anderen Stellen mit dem Text seiner Quelle umspringt, hätte wohl ebenfalls zur Vorsicht mahnen sollen der absoluten Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit seiner weiteren Angaben gegenüber.

Auch die Erklärung von Koch und Seitz, »die elegante und sehr große Kammer für die Bibliothek ist das unterste Geschoß des achteckigen Teiles im Glockenturm«, trifft durchaus nicht das Richtige. Denn es geht ja aus der Mitteilung des Leodius unzweideutig hervor, daß auch der Glockenturm und die Bibliothek zwei verschiedene Gebäude waren.

Ich halte nun dafür, daß wir diese »elegans et maxima camera« in dem Bau sehen dürfen, der die Stelle des jetzigen Kaisersaales einnahm, bezw. der hier in den Neubau Ottheinrichs einbezogen wurde. Und dies kann schließlich auch recht gut das Gebäude sein, das Friedrich II. im Jahre 1555 »noch bey dissen wettertagen auszufhueren und one verzug zuverrichten« bemüht war. K. übersetzt »camera« allerdings mit Gewölbebau; ein solcher würde dem Wortlaut des Vertrags von 1558 nicht entsprechen, da damals erst von der Herstellung der Gewölbeträger im Kaisersaal die Rede ist. Aber einerseits muß nach den Sprachgepflogenheiten des mittelalterlichen Latein camera noch nicht zwingend gerade einen gewölbten Raum bedeuten,[16]) andererseits könnten ja bei dem Umbau dieser camera durch Ottheinrich neue Gewölbe eingezogen worden sein.[17])

Es scheint mir, daß durch die vorstehenden Ausführungen genugsam dargetan sein dürfte, auf wie schwachen Füßen die Behauptung von der »Planung« und teilweisen Ausführung des Ostpalastes durch Kurfürst Friedrich II. steht, und daß die beigebrachten Gründe nichts weniger als geeignet sind, die bisherige Annahme auf einmal umzustoßen. Schon allein also durch die kritische Würdigung der sogenannten Beweise, die K. ins Feld führt, muß seine Theorie wankend werden. Fallen vollends muß sie, wenn sich auch noch anderweitige, gewichtige Gründe gegen sie geltend machen lassen. Und solcher gibt es mehrere!

---

15) Übersetzung der hier wichtigen Stelle des Leodius bei Kossmann S. 52.

16) Vgl. z. B. Du Cange, Glossarium, I, 699.

17) Für meine Hypothese finde ich auch in der obenerwähnten neuesten Schrift Haupts S. 19 mehrfache Unterstützung.

Da ist in erster Linie der bereits genannte Leodius! Bei ihm suchen wir vergeblich nach einer Mitteilung oder nur Andeutung über die großartige »Planung«. Kann man im Ernste glauben, der gewissenhafte Sekretär und Biograph seines Fürsten, der in dem Kapitel über die Baulust Friedrichs II. keines der zahlreichen kleinen Lustschlößchen von nur ephemerer Bedeutung, die der Kurfürst errichtet, wie Fürstenwald, Heinsburg, Hirschwald usw., zu erwähnen vergißt, habe es unterlassen, der Nachwelt auch Kunde von dem großartigen Bauplan Friedrichs II. zu geben und seinem Bedauern Ausdruck zu verleihen, daß es seinem Herrn nicht vergönnt war, den großen Gedanken auch vollständig zur Ausführung zu bringen? Wäre die Errichtung des »Ostpalastes« doch eine künstlerische Tat gewesen, die alle übrigen Bauunternehmungen Friedrichs II. weit in den Schatten gestellt hätte. So aber schweigt Leodius! Und dieses Schweigen des Zeitgenossen, sollte man meinen, spricht lauter und eindringlicher als die scharfsinnigste Deduktion oder vage Behauptungen eines unkritischen Epigonen, wie Leger es war!

Vollends unhaltbar aber wird K.s Aufstellung durch die Tatsache, daß vollständig einwandfreie gleichzeitige Quellen vorliegen, die klipp und klar aussprechen, daß Ottheinrich den Bau begonnen bezw. ausgeführt hat. Am 28. Juni 1559, also wenige Monate nach dem Tode Ottheinrichs, richtet der englische Gesandte Dr. Mundt an Sir William Cecil einen offiziellen Bericht über die Ankunft des Kurfürsten Friedrich III. in Augsburg, in dem es u. a. heißt: »Otto Henry had begun at Heidelberg a magnificent and sumptuous building, for which he assembled from all parts the most renowned artists, builders, sculptors and painters.«[18]) Damit, daß nach K.s Ansicht (S. 32) »der Herr Kavalier, der so turmhoch über dem fahrenden Volk der Künstler stand, in diesem für ihn nebensächlichsten Punkt eben nicht gut unterrichtet war«, läßt sich die klare Fassung des Berichts, bezw. ihre einzig mögliche Deutung doch wohl nicht hinwegdisputieren! Zudem kennt auch Colins Sohn selbst in seinem Bericht über die Tätigkeit seines Vaters in Heidelberg nur Ottheinrich als Bauherrn.[19])

Weiterhin schreibt am 3. Dezember 1562 die Gemahlin Maria des Kurfürsten Friedrich III., des Nachfolgers von Ottheinrich, daß der römische König, der zu Besuch nach Heidelberg kommt, »in dem neuen Bau wohnen soll, den der Stiefvater (also Ottheinrich) gemacht hat«. Auch diese gleichzeitige Mitteilung von einem Mitglied des pfälzischen Fürstenhauses selbst läßt an Klarheit und Deutlichkeit nichts zu wünschen

---

[18]) Huffschmid, Zur Geschichte des Heidelberger Schlosses; Neues Archiv für Geschichte der Stadt Heidelberg, III, 30.

[19]) Mitteilungen II, 60. Anm.

übrig.[20]) Man hat jedoch beliebt, sie — wenigstens in diesem Zusammenhange — mit Stillschweigen zu übergehen!

Eine derartige Behandlung gleichzeitiger Quellen, die noch dazu in so innigem Zusammenhange mit den handelnden Persönlichkeiten selbst stehen, schlägt doch jeder historischen Methode geradezu ins Gesicht! Ja, wenn authentische spätere Nachrichten mit aller Gewißheit und Entschiedenheit gegen die gleichzeitigen Berichte sprächen,[21]) dann wäre es vielleicht gestattet, gegebenen Falles diese gleichzeitigen Mitteilungen in Zweifel zu ziehen bezw. als irrtümlich abzuweisen. Wenn aber die sekundären Quellen so trüb und träge fließen, wie hier Legers unsichere und unbewiesene Äußerungen, dann kann es schlechterdings nicht gestattet sein, zugunsten derselben die primären, gleichzeitigen, offiziellen Berichte mit ein paar kurzen Worten abzumachen oder gar vollständig zu ignorieren!

Nach dieser mehr historischen Deduktion noch ein — ich möchte sagen — praktischer Beweis! Gegen einen Baubeginn unter Friedrich II. spricht, ebenso wie das geschichtliche Quellenmaterial und die Tradition, auch die gesamte zeitliche und technische Ökonomie des Baues. Nehmen wir einmal mit K. (S. 31) dem Albertus Romanus von 1554 zuliebe an, der Plan zu dem neuen Schloß wäre tatsächlich bereits 1554 entstanden. Was soll dann bis 1558, wo wir, wie erwähnt, so ziemlich über den Zustand des Gebäudetorsos unterrichtet sind, gebaut worden sein? Nichts als höchstens das Erdgeschoß? Das ist selbst dann nicht recht glaublich, wenn wir voraussetzen, die Störung durch die Bauhütte in Straßburg im September 1555 wäre so bedeutend gewesen, daß Friedrich II. auf einmal alle Arbeiten hätte einstellen müssen. Aber das war ja keineswegs der Fall, denn spätestens im Januar 1556 war die Irrung, wie feststeht, schon wieder beigelegt.[22])

Es ist also wohl anzunehmen, daß bis März 1558 mehr als das Erdgeschoß des Gebäudes errichtet gewesen sein müßte, einen Baubeginn im Jahre 1554 vorausgesetzt. Besonders wenn noch, wie oben ausgeführt, bereits stehende Bauteile mit eingebaut werden konnten.

Und weiter! Was hätte dann wiederum Ottheinrich gebaut von seinem Regierungsantritt im Februar 1556 bis März 1558, dem Zeitpunkt des Colinsschen Vertrags? Wenn K. Recht behalten soll, gar nichts!

[20]) Huffschmid S. 31.

[21]) Zwei neuere Angaben, die auch für einen Baubeginn unter Friedrich II. zu sprechen schienen, sind in meinem Aufsatz »Vom Ottheinrichsbau« (Mitteilungen IV, 144) verzeichnet. K. hat sie wohl nicht der Erwähnung wert erachtet; sie dürften allerdings auch nicht imstande sein, stichhaltiges Beweismaterial abzugeben.

[22]) Mitteilungen III, 187.

Denn damals (1558) ist, wie gesagt, kaum mehr als das Erdgeschoß gebaut. Dieses wäre aber dann schon vier Jahre vorher begonnen worden! Dabei ist im höchsten Grade unwahrscheinlich, wenn nicht überhaupt undenkbar, daß Ottheinrich die Ruine des angefangenen Gebäudes zwei volle Jahre — von seinem Regierungsantritte bis zum Vertrage mit Colins — unberührt habe liegen lassen, daß er die Bauhütte und alle die Unbequemlichkeiten und Unzuträglichkeiten des Bauplatzes zwei volle Jahre mitten in seinem Schloßhof, unmittelbar vor den Fenstern seiner Residenz geduldet habe, ohne nur daran zu gehen, dem unhaltbaren Zustande ein Ende zu machen.

Nimmt man dagegen an, Ottheinrich habe unmittelbar, nachdem er im Februar 1556 die Regierung übernommen, im gleichen Frühjahr noch begonnen, nach einem neuen Plan Friedrichs II. Bibliotheksbau umzubauen und die beiden Treppentürme durch eine einheitlich angelegte Fassade zu verbinden, so ergibt sich ganz natürlich nicht nur die Möglichkeit, sondern wohl auch die Notwendigkeit, daß bis zum Frühjahre 1558, also in genau zwei Jahren, der Neubau ungefähr bis zum Abschlußgesims des Erdgeschosses gediehen war. Bis zum Tode Ottheinrichs am 12. Februar 1559, also in einem weiteren Jahre, wird das Gebäude im Rohbau so ziemlich fertiggestellt gewesen sein können. Wenn, wie feststeht, der Bildhauer Colins schon mit zwölf Gesellen, zweifellos Landsleuten, arbeitete,[23]) so darf auch eine ziemliche Anzahl anderer Arbeitskräfte angenommen werden. Dies geht ja auch schon aus der großen Zahl an Steinmetzzeichen hervor, die sich an dem Gebäude finden. Man dürfte an die 30 verschiedene Zeichen feststellen können, muß also auf ebensoviele deutsche Steinmetze schließen. Die eigentlichen Maurer und die sonstigen Arbeiter sind dabei natürlich noch nicht eingerechnet. Da ist denn doch die Fertigstellung des Gebäudes in drei Jahren gewiß keine außergewöhnliche Leistung, sondern eine ganz normale Lösung.

Übrigens liegt bereits für das Frühjahr 1560 wieder ein gleichzeitiger Bericht vor, aus dem hervorgeht, daß mindestens damals das Schloß im Rohbau vollendet war. Am 16. März 1560 schreibt Kurfürst Friedrich III., daß er gern die Hochzeit seines Sohnes in Heidelberg abgehalten hätte, aber »das neue Haus ist noch nicht ausgemacht«.[24]) Das Wort »ausmachen« hat nun nicht, wie man wohl geglaubt hat, die Bedeutung von »ausbauen«, »zu Ende bauen«, sondern es bedeutet lediglich »ausschmücken», »auszieren«,[25]) bezieht sich also nur auf die

---

[23]) Mitteilungen II, 60.

[24]) Mitteilungen III, 31.

[25]) Grimm, Deutsches Wörterbuch, wo z. B. der Ausdruck »schön ausgemachte Zimmer«.

Innenausstattung. Auch die Jahreszahl 1563, die man an einer Türlaibung zusammen mit den Initialen O. H. P. C.[26]) (Otto Henricus Palatinus Comes; Ottheinrich starb 1559!) gelesen haben will[27]), beruht auf einem Versehen. Die angebliche 3, aus der dann 1563 konstruiert wurde, hat sich als ein in der Form einer 3 auslaufendes Band herausgestellt![28])

Soviel also über das erste der zehn »Ergebnisse«! Über die übrigen ist auch das letzte Wort noch nicht gesprochen.[29]) Eines aber will mir jetzt bereits scheinen, daß es nicht notwendig ist, in die zwar dürftigen, aber klaren historischen Quellen allerlei Erklärungen und Auslegungen »hineinzugeheimnissen»; vielmehr dürfte einleuchtend sein, daß sie, ohne Vorurteil gewürdigt, sich alle ungezwungen und harmonisch in einen unzweideutigen Beweis zusammenschließen für den Satz: Der sogenannte Ostpalast des Heidelberger Schlosses ist keineswegs ein Werk des Kurfürsten Friedrich II., sondern eine Tat seines Nachfolgers Otto Heinrich; das Gebäude trägt also auch nicht zu Unrecht den Namen »Ottheinrichsbau«.

[26]) Nicht »Otto Heinrich, Pfalzgraf Churfürst«, wie man meist lesen kann.

[27]) Haupt, Zur Baugeschichte, S. 30. Für das auffallende Datum wird die Erklärung gegeben: „1563 that hier der letzte dänische Bildhauer den letzten Meisselschlag zu Ehren seines todten Bauherrn Otto Heinrich"!

[28]) Mitteilungen III, 141. Vgl. auch Kossmann S. 33.

[29]) Nach Abschluß der Arbeit finde ich einige archivalische Notizen über die Baugeschichte des Ottheinrichsbaues, die mit der oben angedeuteten Schilderung des Baubetriebs aufs befriedigendste übereinstimmen; sie sollen nächstens an gleicher Stelle veröffentlicht werden.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Les Trésors d'Art en Russie (Chudóshestwennyja Ssokrówistscha Rossíi). Publication mensuelle de la Société Impériale de l'encouragement des Beaux-Arts en Russie. Années IIIe etIVe. Directeur: **Adrien Prachow.** Saint-Pétersbourg 1903 et 1904. in-4.

Seit die beiden ersten Jahrgänge der Trésors d'Art en Russie hier besprochen wurden (1903, S. 239ff.), ist in der Leitung der Publikation Alexandre Benois durch Prof. A. Prachow abgelöst worden. Der Inhalt der neuen Bände ist, soweit er allgemein wissenschaftliches Interesse besitzt, nicht so mannigfaltig, wie der der beiden ersten; dieses beruht auf der größeren Geschlossenheit der einzelnen Hefte, die durchgehends angestrebt, aber leider nicht konsequent durchgeführt wird. Im Prinzip soll wohl jedes Heft eine geschlossene Gruppe von Denkmälern bringen; nun finden wir aber häufig nicht das ganze einschlägige Abbildungsmaterial in einem solchen Hefte beisammen, denn Nachzügler folgen oft erst nach Monaten, und andrerseits werden als Lückenbüßer in die Nummernfolge des Hauptteils Tafeln eingeschoben, die mit dem Titel des betreffenden Heftes nichts zu tun haben. Würden die einzelnen Sammlungen gleichmäßiger auf die Hefte verteilt, so würde die Zusammenfassung mehrerer (bis zu fünf) Lieferungen in einem Hefte besser motiviert erscheinen und die großen Abstände der Termine des Erscheinens erträglicher sein, die gegenwärtig die Berechtigung des Untertitels »publication mensuelle« ziemlich problematisch erscheinen lassen. Der Text ist im Verhältnis zu den früheren Jahrgängen gewachsen; er würde gewinnen, wenn in ihm die ästhetische Würdigung des Materials stärker hervorträte und weniger die archäologische und biographische Seite der Erläuterung betont würde. Gegen die Aufnahme von ganzen Aufsätzen, die von dem Bildermaterial unabhängig sind, können manche Bedenken geäußert werden, wenn es sich auch um einen so bemerkenswerten Beitrag zur Kunstpsychologie handelt, wie Prachows Artikel: »Über die Stellung der Kunst im allgemeinen Lebenshaushalte und den Zweck von

Kunstsammlungen«. Leider liegt dieser Aufsatz nur im russischen Originale vor und ist nicht mit einer französischen Übersetzung versehen, wie sie nunmehr auch dem Hauptteil des Textes beigegeben wird, während sie früher nur für die kurzen Erläuterungen zu den Abbildungen üblich war. Diese Neuerung wird die Brauchbarkeit der Publikation für das Ausland erhöhen, doch darf nicht verschwiegen werden, daß seitens der Redaktion nicht genügend auf eine korrekte Übertragung aus dem Russischen geachtet wird. Auch eine größere Aufmerksamkeit bei der Durchsicht der Unterschriften ist dringend zu wünschen: Verkehrungen wie holländisch in flämisch, Pordenone in Giorgione und Verwechselungen von Kirchen des 15. und des 17. Jahrhunderts werden in Zukunft hoffentlich nicht mehr anzutreffen sein. Die Erläuterungen zu den einzelnen Tafeln werden, wie es früher auch üblich war, besser von den Bearbeitern der Haupttexte abzufassen und zu signieren sein; dadurch würde eine strikte Kongruenz von Text und Erläuterung gewährleistet und gelegentlich der Anschein vermieden werden, als spräche derselbe Autor an verschiedenen Stellen ganz divergente Ansichten aus. Für die Chronik, die jedem Hefte beigegeben wird, scheint das Muster der Chronique des Beaux-Arts immer mehr maßgebend zu werden; es bleibe dahingestellt, wie weit eine solche Beilage dem Charakter eines Tafelwerkes entspricht, wie es die Trésors d'Art laut Programm sein sollten.

Der dritte Jahrgang begann, noch unter Benois' Leitung, mit zwei dem Zeitalter Peters d. Gr. gewidmeten Heften (Lief. 1—3). Sehr vieles von ihrem Inhalte hat nur lokales Interesse, manches nur den Wert historischer Kuriosität. Unter den Porträts sind das Doppelbildnis der Prinzessinnen Anna und Elisabeth (S. 17) und ein weiteres Jugendbildnis der letzteren (S. 50) von Louis Caravacque bemerkenswert, besonders aber ein 1717 von J. M. Nattier d. J. im Haag gemaltes Bildnis der Kaiserin Katharina I. (T. 15). Der älteste Repräsentant russischer Porträtmalerei Andreas Matwéjew († 1758), ein Schüler von Karel de Moor, ist durch zwei Bildnisse eines fürstlich Golízynschen Ehepaares vertreten (S. 25). Unter den von Peter d. Gr. erbauten Schlössern in der Umgebung von Petersburg zeichnen sich Katharinenhof (T. 12; S. 10), und die Pavillons Ermitage und Marly in Peterhof (T. 4, 5, 10, 21; S. 9, 10)[1]) durch große Anspruchslosigkeit aus. Prächtiger, wenn auch von überladenem Prunke weit entfernt, ist Schloß Katharinental bei Reval (T. 28—31; S. 51, 53, 63). Von den verschwundenen Schlössern Dálnije Dubkì und Podsórny in der Nähe von Petersburg, das erste von de Wael, das zweite von demselben und van Zuyten erbaut, geben uns nur einige Abbil-

[1]) Für die Bauten in Peterhof vgl. auch Jahrg. II.

dungen Kunde (T. 25; S. 51). Das Sommerpalais Peters ist glücklicherweise mit seiner ganzen gut bürgerlichen Einrichtung erhalten (T. 19, 20; S. 7, 43, 47, 52, 65, 67); dieser kleine Bau kann gegenwärtig umsomehr Interesse beanspruchen, als P. Wallé keinen geringeren als Andreas Schlüter für seinen Schöpfer erklärt hat; ob mit Recht, bleibt noch fraglich. Mit größerer Sicherheit wäre an eine Verbindung mit Schlüter bei den Holzschnitzereien im Treppenhause des Palais zu denken, die hier recht unwahrscheinlich als Arbeit N. Pineaus bezeichnet werden (S. 53). Das Aussehen des Sommergartens, in dem das Palais steht, zur Zeit Peters veranschaulicht ein Plan auf S. 65. Der damalige Garten war aller Wahrscheinlichkeit nach von J. B. Al. Leblond angelegt; seine heutige Gestalt erhielt er unter Katharina II.

Das folgende Heft (Lief. 4—8) schildert Kaiser Alexander III. als Förderer russischer Nationalkunst. Die Abbildungen geben zum größten Teile Werke des 19. Jahrhunderts wieder, die hier nicht in Betracht kommen. Von älteren Gemälden finden wir eine Giov. Bellini benannte Madonna, ein auf N. Maes getauftes Frauenporträt, zwei Bilder von Platzer und drei Veduten von Hubert Robert (T. 55—58; S. 136, 138), an kunstgewerblichen Gegenständen vier Gobelins (T. 75—80), zwei japanische und eine persische Bronzevase (T. 81; S. 155, 195). Sehr beachtenswert ist das Gebäude des Alexander-Museums in Petersburg, das in reinstem Empire unter de Rossis Leitung erbaut wurde. Leider ist der prächtige Bau in allerjüngster Zeit durch Niederlegung eines Flügels verunstaltet worden; die ursprüngliche Ansicht ist auf T. 82 zu sehen, Interieurs finden wir auf T. 83 und S. 158, 161, 196, 197. Den Schluß des Heftes bildet ein Artikel von A. Spiliotti über die 1716 von Peter d. Gr. gegründete Teppichmanufaktur, der durch einige Proben aus den Anfangszeiten des Betriebes illustriert wird (T. 74, 100—102; vgl. auch T. 21 u. 99).

Das letzte Heft des dritten Jahrganges (Lief. 8—12) brachte den herrlichen Lieblingssitz Kaiser Pauls: Schloß Pawlowsk, ein Musterbeispiel für die strenge Pracht des Klassizismus. Es beherbergt eine solche Menge erstklassiger Stücke an Möbeln und Dekoration, daß es zu weit führen würde auch nur das Beste vom Guten in der Auswahl der Trésors d'Art aufzuzählen. Im Texte ist eine wichtige Quelle für die Geschichte des Schlosses abgedruckt: die französische Beschreibung der Haupträume, die die Kaiserin Maria, Gemahlin Kaiser Pauls, 1783 niedergeschrieben hat. Eine ganze Reihe von ergänzenden Tafeln folgten erst im vierten Bande, obgleich in dem Hefte selbst doch noch Platz für die Gemälde des Grafen Goleníschtschew-Kutúsow vorhanden war. Unter diesen war eine Enthauptung der hl. Katharina von einem Niederländer des

16. Jahrhunderts das interessanteste; für eine Paradiesszene war die Bestimmung des Textes »Nachahmer des Roelant Savery und des Sammetbrueghel« im zweiten Teile anscheinend gerechtfertigt; sie ist Ph. M. signiert und angeblich unleserlich datiert. Vom Reste sind eine Grisaille und eine »lombardische« Madonna so verdorben, daß ihre Wiedergabe überflüssig war; zwei weitere Bilder haben mit Cranach und dem »Meister des Todes Mariae« nichts zu tun; das Opfer Abrahams gehört schwerlich Patinier und eine Zeichnung sicher nicht Dürer; ob eine kleine Landschaft mit Recht Sal. Ruisdael heißt, kann nach der Abbildung nicht ermittelt werden.

Der vierte Jahrgang begann mit der von Alexander Neustrójew bearbeiteten Galerie des Herzogs Georg von Leuchtenberg. Leider wurde sie in zwei ungleiche Teile zerrissen, indem die wenig zahlreichen Niederländer im ersten Hefte (Lief. 1) gesondert erschienen. Unter die Italiener im zweiten Hefte (Lief. 2—4) sind nicht weniger als vier Ansichten einer herzlich langweiligen Vestalin von Clodion eingestellt, der eine mit ihr nur durch den Gegenstand zusammenhängende Vestalin der Brüder Collini aus Schloß Pawlowsk folgt; ebendort befindet sich das Porträt der Kaiserin Maria von Roslin, das erst hier als farbige Beilage zum dritten Jahrgange erschien. Über die italienischen Bilder der Galerie hat Neustrójew eine kritische Studie in der Arte (1903, p. 329—346) veröffentlicht und dort auch den größten Teil des Abbildungsmaterials publiziert. Die Tafeln der Trésors d'Art sind den Reproduktionen der Arte ihres größeren Formates und gelegentlich größerer Exaktheit wegen vorzuziehen; neu sind unter ihnen eine heilige Familie eines Ferraresen des 16. Jahrhunderts und das italienische Männerbildnis, das in der Sammlung als Velasquez zählt. Tafel 31 bringt die Herodias, die E. Modigliani in der Arte (1903, p. 380 s.) für B. Pordenone in Anspruch genommen hat. Auf derselben Tafel figuriert ein sehr mittelmäßiger holländischer Hühnerhof, dessen Erscheinen mitten unter Werken von Bordone, L. Lotto, B. Pordenone, Moretto um so verwunderlicher ist, als Neustrójews Text seiner nirgends, auch nicht unter den Niederländern, erwähnt. Wo sonst nur Bilder alter Meister gegeben wurden, erscheint Karl Brüllows stark erotisch angehauchte Endymionszene wenig in den Rahmen der Lieferung passend. Es ist zu hoffen, daß Neustrójew auch die niederländischen Gemälde der Galerie in ähnlicher Weise kritisch bearbeiten wird, wie er es mit den italienischen bereits getan hat. Unter ihnen sind die interessantesten Stücke »Christus und Johannes d. T. mit dem Stifter« von Dirk Bouts und ein Spinolaporträt von Rubens; ihnen reihen sich an ein guter Teniers, ein mäßiger Jan Steen, ein ebensolcher Pieter de Hoogh, ein vorzüglicher Metsu, ferner Bilder von W. v. Mieris, P. Codde, J. v. Ruysdael, J. v. Ostade,

L. van Valckenborch, G. B. Weenix, Cl. Berchem, Ph. Wouverman, Hondecoeter und Huysum. Den Niederländern folgen ein französisches Frauenbildnis aus dem 15. Jahrhundert und ein Männerporträt aus der Schule Holbeins.

Auf ein ganz anderes Gebiet führt uns Lieferung 5, die das Kloster St. Sabas von Storoshy bei Swenigorod (in der Nähe von Moskau) bringt. Leider hat eine Verwechselung von Unterschriften, die erst im folgenden Hefte korrigiert wurde, viel Verwirrung in die Lieferung gebracht. Die im Wladimirschen Stile um die Wende des 14. Jahrhunderts erbaute Kathedrale von Swenigorod ist irrtümlich als die Klosterkathedrale zur Verklärung Christi von 1693 bezeichnet. Diese, von der Schwester Peters d. Gr. Sophia (Reichsregentin 1682—1689) erbaut, ist auf S. 95 zu sehen und als späteres Erzeugnis ohne weiteres kenntlich; die Unterschrift dieser Abbildung »palais du tzar Alexis Mikhailovitch« gehört zur Abbildung S. 94, wo neben der alten Klosterkathedrale zur Geburt der Mutter Gottes vom Anfang des 15. Jahrhunderts der Palast des Zaren Alexei (1645—1676) zu sehen ist, den er sich am Ziele häufiger Pilgerfahrten erbauen ließ. Das lebhafte Interesse des Zaren für das Kloster bezeugen außerdem noch das Zaren- oder Schöne Tor in der Umfassungsmauer, der Ikonostas der Kathedrale zur Geburt Mariae und zahlreiche Paramenten und Kirchengeräte. Ihnen fügte sein ältester Sohn und Nachfolger Zar Feodor III. (1676—1682) den Schrein des heiligen Sabas hinzu.

Mit der sechsten Lieferung, die auch einige Lückenbüßer, wie eine römische Frauenbüste und Zeichnungen von Claude Lorrain und Primaticcio aus der Ermitage enthält, begann die Publikation der kunstgewerblichen Schätze, die auf der großen historischen Ausstellung des vorigen Frühjahres in Petersburg zu sehen waren. Auf sie des Näheren hier einzugehen verbietet sich und so darf denn dieser Bericht schon mit der fünften Lieferung des laufenden Jahrgangs schließen.

James v. Schmidt.

Architektur.

Albrecht Haupt. Peter Flettner der erste Meister des Otto-Heinrichsbaus zu Heidelberg. Leipzig, Karl W. Hiersemann 1904. Kunstgeschichtliche Monographien I. Mit 15 Tafeln und 33 Abb. im im Text. 99 S.

Der Kampf um das Heidelberger Schloß, wie er auch ausgehen möge, scheint mittelbar Gutes zu stiften, indem er die historische Erkenntnis fördert. Mancher, der sich über die Restaurierungsfrage ein

Urteil bilden will, betrachtet vielleicht zum ersten Male mit kritischem Blick das öfter besungene als studierte Gebäude. Die Kontroverse über die Restaurierung ist schließlich ein Streit um historische Dinge, und die Parteien waffnen sich mit Kenntnis von dem Gewordenen.

Etwas vom Geräusch des Tages klingt hinein in die inhaltreiche Schrift Haupts mit dem überraschenden Titel. Flettner ist der als Flötner bekannte Nürnberger Kleinmeister, dessen Person neuerdings gewaltig anschwillt. Die Arbeit Haupts ist lebhaft und mit viel Beredsamkeit geschrieben, von dem begreiflichen Wunsch angetrieben, eine neue These möglichst rasch bekanntzumachen. Der Text ist reich an Pleonasmen und übertreibenden Wendungen.

H. analysiert den sog. Otto-Heinrichsbau, um festzustellen, was im Jahre 1558 fertig gewesen sei. Aus diesem Jahre besitzen wir als wichtiges Dokument den Vertrag mit Alexander Colins, dem Bildhauer aus Mecheln. Die Dekorationsstücke niederländischen Charakters, die der Verf. als Arbeit des Colins aussondert, sind ihm unorganische Zutaten zu dem vorher Geplanten und teilweise Ausgeführten. Eine Rekonstruktion des ursprünglichen Planes wird versucht, wobei sich ein einheitliches geistreiches Fassadensystem im Stile der oberitalienischen Frührenaissance ergibt. Otto-Heinrich, nach dem der berühmte Bau benannt ist, wäre nach H.s Auffassung als der erste Zerstörer der Fassade anzusehen. Unter der Herrschaft seines Vorgängers Friedrichs II., der 1544 auf den Thron kam, wäre der Plan festgestellt und in der Hauptsache auch schon ausgeführt worden. Peter Flettner starb am 23. Februar 1546, kann also unter Friedrich II., nicht aber unter Otto-Heinrich, der 1556 zur Herrschaft gelangte, als Zeichner der Fassade in Betracht kommen. So hängen die beiden Thesen des Verfassers zusammen. Und die temperamentvolle Argumentation über das Datum ist eingegeben von dem Wunsche, die berühmteste deutsche Renaissancefassade in das unglaublich buntscheckige »Werk« des Nürnberger Meisters einzuschieben.

Der von Zusätzen gereinigte Palast, wie H. ihn rekonstruiert, unterscheidet sich von dem vorhandenen hauptsächlich durch die Fenstergliederung und sieht aus wie ein konsequent durchgeführter oberitalienischer Backsteinbau. Man erwartet die Vermutung, Friedrich II. habe sich eines italienischen Bauleiters bedient, dessen Absichten deutsche und niederländische Werkmeister mit halbem Erfolge verwirklicht hätten, und ist einigermaßen erstaunt, Peter Flötner als den Zeichner präsentiert zu bekommen.

Was H. nach Reimers und Lange über Flötner mitteilt, ist skizzenhaft, enthält aber aufregende Andeutungen von neuen Funden und Studienergebnissen, die, wie wir hören, bald im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, erscheinen werden.

Die neue Datierung des Otto-Heinrichsbaus hat H. bereits 1902 in seiner Schrift zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses (Frankfurt a M.) zu begründen versucht. Koßmann hat diese Umdatierung mit anderen Argumenten befürwortet (1903, Der Ostpalast zu Heidelberg, Straßburg, Hertz). Bestritten wird die These von Friedrich H. Hofmann in diesem Hefte (S. 63 ff.).

Beim Aufbau seiner Hypothese, die den Erfinder der ursprünglichen Fassade betrifft, stützt sich H. namentlich auf eine Vergleichung der Ornamentstücke mit Zeichnungen und Holzschnitten Flötners, im besonderen mit den Abbildungen in der Nürnberger Vitruv-Ausgabe von 1548.

Friedländer.

Skulptur.

Maud Cruttwell. Luca and Andrea della Robbia and their successors. With over 150 illustrations. London, J. M. Dent. Newyork, E. P. Dutton. 1902. Gr. 4°. 362 S.

Die Verfasserin dieser breit angelegten Robbia-Monographie hat mit großem Fleiß die Resultate der Forschung aufgearbeitet, die durch W. Bode, A. Marquand, Cavalucci, Molinier, Perkins, Carocci und Reymond gefunden sind; sie hat ferner eine die Vorarbeiten überbietende, vollständige Zusammenstellung aller Dokumente, die hier in Frage kommen und von 1427—1566 (45 Nummern) reichen, gegeben und mit peinlicher Gewissenhaftigkeit eine Liste aller heute noch vorhandenen und zum Teil so stark versprengten Robbiastücke (es sind immerhin noch 1170!) aufgestellt. Durch diese Liste, die freilich in der Verteilung der einzelnen Nummern auf die verschiedenen Robbiameister nicht allseitigen Beifall finden wird, ist unser Robbiainventar wohl definitiv festgelegt; die Zusammenstellung geht über die Angaben bei Cavalucci und dem Cicerone und namentlich über die rührende Liste der Marchesa Burlamacchi weit hinaus. Wer selbst einmal im Getümmel der Alinarischen Robbiaphotographien gestanden hat, weiß, wie schwer eine Scheidung dieser Scharen zu erreichen ist, die selbst vor den Originalen nicht immer gelingt. Freilich sollten wir jetzt bei Luca allmählich zu einer Übereinstimmung kommen; mögen Datierungsfragen offen bleiben, die Attributionen können, nachdem Bode die Merkmale so klar bestimmt hat, nicht mehr fraglich bleiben. Der Rückgang, den die Forschung über die Robbia erlebt hat, ist durch Marcel Reymond verschuldet, der sich dogmatisch an einige Sätze gebunden hat, die leider Gottes falsch sind.

In bezug auf die Marmor- und Bronzearbeiten Lucas herrscht jetzt wol allgemeine Übereinstimmung, bis auf das von M. Cr. um 1520 da-

tierte Oxford-Tondo, das die Verfasserin nur dem Atelier geben will und daher aus der kleinen Zahl der Frühwerke Lucas streichen muß. Dagegen setzt bei der Glasur die Differenz der Forscher schroff ein; in dem Bestreben, die Jugendzeit Lucas, die seine ersten dreißig Jahre umspannt, mit Arbeiten zu schmücken, möchte M. C. die Madonna im Rosenhag, (Bargello), die Madonna Frescobaldi (Berlin) und die Innocenti-Madonna in die Zeit zwischen 1420—30 rücken. Ich habe an anderer Stelle nachzuweisen versucht, daß die ganze Glasurtechnik Lucas erst nach 1440 einsetzt; aber auch wenn wir dies nicht wüßten, wäre es sehr verwegen, aus den gotisierenden Formen der Madonna bei Luca auf eine so frühe Entstehung zu schließen. Denn Luca bleibt überhaupt in gewissem Sinne gotisch bis in die späteste Zeit; und dann ist gerade das Thema der Madonna nicht geeignet, um Datierungsfragen an ihm zu diskutieren, weil es das konservativste aller Quattrocentothemen ist. Fällt aber die frühe Ansetzung dieser drei Madonnen, so muß die ganze Reihe der Madonnen revidiert werden. Richtig erscheint es mir, mit d. Vf. die zeitliche Einheit der drei Wappen an Or San Michele anzunehmen, so daß also auch das Wappen der medici e speciali (mit der Madonna im Tabernakel) erst um 1463 entstanden wäre. Weder die gotisierenden Formen noch die Polychromie (die übrigens auch bei der von Reymond kürzlich aufgefundenen Madonna Corsini wiederkehrt) zwingen zu früherem Datum, da es sich hier nicht um eine freie Komposition, sondern um Heraldik handelt. Endlich ist der Glasur die absichtlich breite Faltengebung, die Betonung der Lagen und die hohe Gürtung der Kleider, wie sie die Gotik liebt, so sehr willkommen, daß es auch hieraus sich erklärt, warum Luca auch in den Arbeiten der sechziger Jahre nicht zu den Fortgeschrittenen gehört. Die Verfasserin hat mit Recht die Tonskizze der Thomasgruppe bei Herrn von Beckerath in Berlin für Luca in Anspruch genommen. Diese kann erst nach 1459 entstanden sein und verrät doch noch viel Gotik.

Es gilt heut in gewissen Kreisen für kritisch, den Berliner Stücken Lucas gegenüber die Bedenken zu teilen, die M. Reymond zuerst formuliert hat; so läßt auch M. C. der Berliner Sammlung nur zwei Arbeiten des Meisters: die Madonna Frescobaldi und den Jünglingskopf. Weder die bemalte Stucco-Madonna, die der glasierten in den Innocenti so nahe steht, noch die glasierte Apfelmadonna finden Gnade vor ihren Augen, von all den andern Reliefs zu schweigen. Ob die Verfasserin durch solche Zweifel sich den Beifall der kompetenten Beurteiler zuziehen wird, bezweifle ich; es gibt eine Vorsicht, die die Tochter der Unkenntnis ist. Viele von uns, die seit Jahren die Berliner Sammlung studieren, haben anfangs manche Zuschreibung nicht verstanden; aber mit der Zeit ver-

deutlichte sich vieles und wir empfanden beschämt, daß unser Zweifel töricht war.

Es darf sich bei diesen Fragen nicht länger um »Hie Welf, hie Waibling« handeln; wir müssen unbekümmert auf die Objekte losgehen und hier zu einer Übereinstimmung zu kommen suchen. Die Kontrolle technischer Besonderheiten, die Güte der Vitrine, die Augen- und Brauenbehandlung, auf welche Dinge A. Marquand immer wieder als Unterscheidungsmerkmale hingewiesen hat, führt leider nicht zu definitiven Erkennnungszeichen; ich habe mich wenigstens zwei Jahre lang vergeblich daran abgemüht. Auch ist A. Marquands These, Luca setze das Kind stets rechts, Andrea links, nur in der zweiten Hälfte richtig (bis auf den auch sonst so widerspruchsreichen Altar der Medicikapelle in Sa Croce); bei Luca lassen sich immerhin neun Ausnahmen nachweisen. — Die viel diskutierte Madonna Bertello in San Gaetano in Florenz gibt M. Cr. Andrea, wie mir scheint mit Recht. Sie stimmt mit Andreas Kissen-Madonnen (Bargello, Palermo, Hamburg) leidlich überein, bis auf den sonst bei Andrea nie fehlenden Heiligenteller, wenn sie auch strenger und herber ist. Andrea nähert sich hier (etwa um 1470) auffallend Antonio Rossellino.

Die große Gruppe der Visitazione in Pistoia hat M. Cr. Luca gelassen. Darin herrscht heute wohl Übereinstimmung, daß Andrea sie nicht gemacht haben kann. Sie muß entweder von Luca sein oder aus dem Cinquecento stammen, auf das auch der alte Name Fra Paolino hinwies. Ich glaube einen Beweis für Lucas Autorschaft darin gefunden zu haben, daß ein Altar in Lamporeggio aus der Spätzeit diese Gruppe im Mittelteil wiederholt und verrät, wie man im Cinquecento das Vorbild umgeformt hat. Die Großzügigkeit und Freiheit der Faltenbehandlung bei der Pistojeser Gruppe erklärt sich aus den Dimensionen der überlebensgroßen Figuren; für das viel diskutierte Kopftuch Marias bildetdas Frauenporträt P. Pollaiuolos bei Frau Heinauer in Berlin ein Vergleichstück.

Der Oxfordtondo, welcher auf der Rückseite bekanntlich das Datum 17. Januar 1428 trägt, ist so leidenschaftlich diskutiert worden, daß man meinen sollte, ein Resultat müßte jetzt gefunden sein. M. Cr. wiederholt hartnäckig Reymonds Behauptungen und stößt das Stück in das beginnende Cinquecento, »more Raffaellesque than early quattrocento in type«. Die Wiederholung des Tondo im Louvre (Nr. 424) ist von der Verfasserin nicht als modern erkannt. Natürlich werden auch die nach einer Bronze geformten Tondi des Louvre und der Sammlungen Beckerath und Mond Luca abgesprochen. Paris besitzt nach M. Cr. nur in den beiden Tugenden des Musée Cluny eigenhändige Arbeiten Lucas — diese gerade aber sind Nachbildungen nach der Decke in San Miniato! Die Anbetung

des Kindes in Crefeld, bei Foulc und beim Fürsten Liechstenstein (letztere nicht erwähnt) finden sich ebenfalls in diesem Lucakatalog nicht; das Crefelder Stück wird Andrea gegeben. — In bezug auf die Evangelisten der Pazzikapelle wird der Vorschlag Ed. von Lipharts wieder aufgenommen, Brunelleschi habe sie modelliert. Ich halte diese Stücke mit Bode für das Früheste, was Luca für die Pazzikapelle gearbeitet hat, kann aber freilich nicht in die 30er Jahre zurückgehen, sondern datiere diese Tondi um 1444. Reymond bleibt auch neuerdings (Rivista d'arte III, 5) wieder bei dem alten Trotz, diese Evangelisten seien der Polychromie wegen späte Arbeiten um 1470. Solchen Repetitionen gegenüber muß immer wieder versichert werden, daß Luca sich nicht mehr und mehr in das Farbenquintett hineinarbeitet, sondern daß er aus der Vielfarbigkeit allmählich in das blau-weiße Duett retiriert — wo nicht, wie bei der Wappenmadonna, andere Gründe mitsprechen.

Mir scheint wenig Aussicht vorhanden, daß durch archivalische Funde die oben berührten Streitfragen geschlichtet werden könnten; die Dokumente der Pazzikapelle, des Domes etc. sind größtenteils schon aufgearbeitet, in Pistoia hat man vergebens gesucht, das Mediciinventar gab keine Aufschlüsse. So arbeitet die stilistische Kritik.

Andrea ist man jetzt geneigt höher einzuschätzen als früher; schon quantitativ ist sein Œuvre eindrucksvoll. Die wichtige Frage, ob Andrea auch marmorarius gewesen, bejaht M. Cr. mit dem alten Hinweis auf den Altar in Sa Maria delle Grazie in Arezzo. Ich halte es für ganz unwahrscheinlich, daß wir von Andrea, hätte er den Stein bearbeiten können, nur das eine Stück besitzen könnten. Gewiß hat er die Guirlande in Arezzo gemacht; das andere muß von Bened. da Maiano oder einem Genossen desselben stammen. Die Sache liegt hier ähnlich wie in San Giobbe in Venedig, wo Andrea ebenfalls die Marmorarbeit des Altars einem andern (Francesco di Simone oder Ambrogio da Milano) überließ. Man bedenke, daß der 1436 geborene Andrea bei dem Onkel gerade in dem Augenblick in die Lehre kam, wo dieser dem Marmor Valet gesagt hatte. Zudem hatte die Glasur den Vorzug des Monopols, sie wird in Lucas Testament nicht ohne Grund ars satis superlucrativa genannt. — Schwer zu erklären bleibt es ja allerdings, weshalb Andrea in der Lünette des Monte di Pietà in Florenz den Cristo morto des Altars in Arezzo ohne Umstände kopiert hat; hier mag der Wunsch des Bestellers maßgebend gewesen sein.

Manches Neue und Vervollständigende bringen die Kapitel über die dritte Robbiageneration; namentlich der Abschnitt über Girolamos Arbeiten in Frankreich und der über Bened. Buglione ist wichtig. Die ins Massenhafte gehende Herstellung entzieht sich vielfach dem einzelnen

Autorennachweis; das ist aber nicht schmerzlich bei Arbeiten, die nicht mehr individuelles Gepräge haben und nur technisch entwickelt sind.

Die Illustrationen sind gut ausgesucht und nicht unklug gehäuft. Hätten aber nicht gerade die strittigen Stücke abgebildet werden sollen, wozu das IX. Kapitel (Works attributed to Luca) Gelegenheit bot? Eine Abbildung von Girolamos Chateau de Madrid nach Ducerceau hat die Verfasserin nachträglich in der Gazette d. b. a. gegeben.

Paul Schubring.

— —

Malerei.

Dürers Dresdener Altar. Von **Ludwig Justi.** Mit 7 Abbildungen. Leipzig. Verlag von E. A. Seemann. 1904. 8°. 41 S. M. 1.50.

Ich habe im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen (1904, 3. Heft) auseinanderzusetzen versucht, wie wenig man berechtigt ist, den Dresdener Altar ohne weiteres dem Werk Dürers einzureihen, wie das Mittelbild gar keine gesicherten Analogien hat, und wie auch die Flügelfiguren, die überzeugender aussehen, in verdächtiger Begleitung erscheinen. Auf diesen Aufsatz antwortet Ludwig Justi in eingehender, von warmem Sachinteresse getragener Antikritik. Der Dresdener Altar ist ihm nicht nur ein durchaus sicheres Stück Dürers, sondern geradezu das wertvollste. Die erhobenen Schwierigkeiten sucht er zu beseitigen, indem er sie einerseits aus dem jetzigen Zustand der Bilder erklärt, andrerseits sie nicht anerkennt und Tugenden aus Mängeln macht.

Ein entschiedenes Verdienst hat sich mein geehrter Gegner von vornherein erworben, indem er zum erstenmal das Triptychon aus Glas und Rahmen nehmen ließ und dabei die wichtige Tatsache feststellte, daß die rahmenden Pfeiler des Mittelbildes nicht nur in der Farbe aufgefrischt sind, sondern als Gesamtform neu sein müssen, da sie nur bis zum jetzigen obern Abschluß des Bildes reichen und auf dem umgeschlagenen Rest der alten (größeren) Leinwand keine Fortsetzung haben. Diese Pfeiler waren aber ein wesentliches Moment gegen die Dürersche Autorschaft. Die Quadratur des Bodens und die Deckenzeichnung des Hinterraumes hält Justi dann ebenfalls für neu, und auch das Gebetbuch mit dem langweiligen Tuch darunter. An allem andern nimmt er keinen Anstoß. Das Mittelbild sei ein Bild, wie es in die Zeit nach 1495 vollkommen passe, und die Flügel, die unverkennbar einen späteren Stil zeigen, seien »ausgezeichnet erhaltene« Werke aus der Meisterzeit von 1508—1515.

Was mir am Mittelbild bedenklich schien, der Mangel der temperamentvollen großen Linie Dürers, die Kahlheit der Flächenfüllung, die

dekorative Unsicherheit in der Art, wie (in auffallendem Gegensatz zu der großen Anlage des Hauptmotivs) peinlich ausgeführte Details vereinzelt und wirkungslos vorgebracht sind, nimmt Justi nicht schwer. Auf die Zeichnung geht er wenig ein, die auffallende Flächenfüllung möchte er durch ein stoßweises, nicht von Anfang an überlegtes Arbeiten Dürers annehmbar machen und bezüglich des letzten Einwands meint er sogar, daß ich wohl aus cinquecentistischer Voreingenommenheit heraus urteile. Ich kann aber versichern, daß ich nicht mit dem Maßstab des Fra Bartolommeo gemessen habe, sondern mit dem des jungen Dürer, dessen Arbeiten überall den ganz überzeugenden dekorativen Zusammenhang haben, auch zusammengetragene Kompositionen, wie der Stich der sog. »Eifersucht«, auf den sich Justi wiederholt bezieht. Es ist nicht richtig, daß Dürer für das »Zusammen« der Figuren hier kein Gefühl gehabt habe: sie sind in derselben strengen Weise dem Dreieck untergeordnet wie das im »Männerbad« und in den Beweinungen der Münchener Pinakothek und in der großen Passion geschehen ist.

Daß das Motiv eines großen, verkürzt gesehenen Kopfes für Dürer wohl paßt, gebe ich gerne zu. Sollte am Ende das Störende alles nur durch Restauration hineingekommen sein? In der Tat: ich habe seither das Bild auch außer Glas und Rahmen gesehen und mich überzeugt, daß die Übermalungen noch einen weiteren Umfang haben als Justi wohl annimmt. Es ist ja an sich unwahrscheinlich, daß nur die Fußbodenquadratur hinzugemalt worden wäre und Einzeldinge wie die Deckenbalken des Hinterraums: von dem undekorativen Kleinzeug ist vieles neu, die Fensterbrüstung, das Beschlägwerk, die Türe, die Werkstatteinrichtung usw.*) und auch in den Hauptfiguren ist stellenweise eine spätere Hand der Zeichnung nachgegangen und hat sie kleinlicher gemacht. Es bliebe also die Frage, ob so viel abgeschält werden kann, daß der Kern ohne weiteres mit Dürerischer Art zusammenschießt? Vielleicht, aber so wie die Dinge sich jetzt geben, geht es nicht. Wer kennt denn ein Kind wie dieses Christuskind, zusammengebacken und lahm im Umriß, wo doch Dürer überall die Linie gliedert und reich macht. Und wie das Kind so sind die betenden Hände der Mutter, Hände, die im Motiv nirgends eine Analogie haben, so umfangreich das Vergleichungsmaterial ist. Usw.

Als Dekoration mag die Engelgarnitur ursprünglich (d. h. ohne die Konkurrenz großer Architekturmotive) weniger schlecht ausgesehen haben.

Ich habe gewiß kein besonderes Interesse, irgend jemanden in seinem Glauben irre zu machen, nur bitte ich um das Zugeständnis, daß die

*) Die fatalen reinemachenden Engelchen werden von kundiger Seite wiederholt für den alten Bestand in Anspruch genommen.

Düreratribution eine Sache ist, die erst bewiesen werden muß. Dieser Beweis kann nur geführt werden durch Aufzeigung von Analogien, und nach dem bisher vorgebrachten will es mir scheinen, daß es immer noch leichter sein möchte, die Unzugehörigkeit als die Zugehörigkeit der Dresdener Maria zum Werk Dürers wahrscheinlich zu machen. —

In bezug auf die Flügelbilder möchte eine Einigung leichter zu gewinnen sein. Es ist nicht wahr, daß sie tadellos erhalten sind; aber es ist nicht schwer, die Zutaten wegzudenken und dann bleibt ein Rest, für dessen Originalität auch ich ohne weiteres eintreten könnte. Daß die Sachen nicht ganz in Ordnung sind, lehrt schon eine genauere Analyse des Stofflichen: der Mantel des Sebastian fällt in vertikalen Falten über die Brüstung, durch das Wasserglas wird die Fläche in eine horizontale umgedeutet, das eine oder das andere ist also falsch; ein Engel beim Antonius sticht mit einer Lanze in der linken (!) Hand auf eine unmögliche Weise über einen Kollegen hinweg, ein andrer drüber hat die Flügel hinter den Ohren und einen Federschopf auf dem Kopf usw. Die »zahmen« Ungeheuer sind sicher größernteils auch in der Form neu, nicht nur in der Farbe. Auch die Hauptfiguren sind in wichtigen Partien alteriert.

Für die Hände des Sebastian hatte ich auf eine parallele Zeichnung hingewiesen, die Dürer 1508 bei Anlaß des Heller-Altars machte, und ich benutzte das als einen Grund gegen die Dürersche Herkunft des Bildes. Das möchte ich zurücknehmen, zumal es sich doch nicht um eine ganz wörtliche Wiederholung handelt. Und damit verliert auch das Datum als terminus post quem seine Verbindlichkeit, und wenn die Flügelbilder datiert werden sollen, so würde ich sie, im Gegensatz zu Justi, nicht nach, sondern vor 1508 setzen, noch vor die große italienische Reise. Für die Meisterjahre sind sie doch zu altertümlich.

Damit genug. Es erfährt gewiß selten eine These eine so sorgfältige Kritik, wie Justi sie der meinigen gewidmet hat. Merkwürdig, daß trotzdem nicht mehr Zwingendes vorgebracht worden ist. So wenig ich ihn überzeugt habe, so wenig hat er mich überzeugt. Ist das kunstkritischer Beweisführung überhaupt versagt? »Den viehischen Gedanken nehmen wir nicht an«, antworte ich mit Dürers Worten. Wer sich für die Angelegenheit näher interessiert, der sei auf eine ausführlichere Darlegung im ersten Bande des Dresdener Jahrbuchs, einer demnächst erscheinenden neuen Kunstpublikation, verwiesen, wo mit neuem kritischen Material die Frage einer hoffentlich endgültigen Lösung zugeführt werden soll. *H. Wölfflin.*

Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15.—18. Jahrhunderts. Unter Mitwirkung von Professor D. Burckhardt und Professor H. A. Schmid, herausgegeben von Dr. **Paul Ganz**, Konservator der öffentl. Kunstsammlung zu Basel. — Basel, Verlag von Helbing & Lichtenhahn.

In dem Moment, wo die verbreitete Albertina-Publikation die Geduld der Abonnenten durch die Dürftigkeit ihrer Gaben auf eine harte Probe stellt, beginnen die Baseler Kunsthistoriker, unter Führung von Paul Ganz, ein neues Handzeichnungswerk, das sich eine viel kleinere Aufgabe stellt, nur die allemannisch-schweizerische Kunst darstellen will, aber jedenfalls den Vorzug hat, aus jungfräulichen Schächten schöpfen zu dürfen. Die reichen Bestände der Basler Sammlung sollen publiziert werden, dazu was sonst in der Schweiz ist und was in ausländischen Kabinetten dem Kreise angehört. Das Format ist etwas größer als das der Albertinazeichnungen und die Technik der Reproduktion wechselt nach Bedürfnis. Die erste Lieferung mit 15 Blättern macht einen vortrefflichen Eindruck. Meister E. S., Urs Graf, Niclaus Manuel, Hans Baldung, Hans Holbein geben den Ton an. Dazwischen erscheint ein baslerischer Anonymus des 15. Jahrhunderts; ein Hans Funk von Bern, wahrscheinlich der Vater des Monogrammisten H F (signierte Zeichnung aus München); Hans Leu; und über Tobias Stimmer geht die Linie weiter bis ins 18. Jahrhundert zu Sigmund Freudenberger. Ein beigelegter Text gibt eine sehr genaue fachmännische Orientierung. Fast sensationell wirkt die Notiz von Ganz zu Holbeins großer Schlachtzeichnung (»1532«): »der Komposition liegt eine regelrechte geometrische Konstruktion zugrunde, über welche ich andern Ortes eingehend berichten werde«. Es scheinen nicht nur Spuren der Konstruktion vorhanden zu sein, sondern es hat sich noch in Kopie der Rest der Zeichnung gefunden, der das Gesetz erst ganz bestätigt. Daß die Bildtafeln von allem Text außer den Künstlernamen befreit wurden, läßt sich verstehen, und doch möchte man etwas immer gleich mit der Anschauung zusammen erfahren: wie die Reproduktion in der Größe sich zum Original verhält. Der Text gibt dann wohl die Zahlen, aber auch noch nicht das Verhältnis. Man muß also erst einen Maßstab holen und das werden wenige tun. Und doch ist es bei einer Zeichnung von primärer Wichtigkeit, zu wissen, ob der Strich in dieser Größe gezogen worden ist oder nicht. Stark verkleinerte Zeichnungen haben überhaupt nur noch ein geringes Stilinteresse. Es ist höchst wertvoll, daß Holbeins Schlacht auf einer Doppeltafel in Originalgröße reproduziert worden ist. Einmal sollte man jedem Zeichner diese Gunst zuteil werden lassen. Warum ist bei der weiblichen Halbfigur des Urs Graf (Taf. 4) das Format nicht ausgenutzt worden? *H. W.*

Die königliche Gemäldegalerie zu Cassel. Einleitung: Zur Geschichte der Galerie von **Dr. O. Eisenmann.** München. Franz Hanfstaengl. M. 150.

Die schöne Publikation, die 72 nach neuen Aufnahmen hergestellte ausgezeichnete Photogravuren in der Bildgröße von 20 × 25 cm enthält, reiht sich würdig den großen Galeriewerken Hanfstaengls an. Die Auswahl ist sehr verständig und dem Charakter der Sammlung, in der die Holländer und Vlamen des 17. Jahrhunderts vorherrschen, entsprechend. Zu bedauern wäre höchstens, daß von den 21 Rembrandts nur 12 aufgenommen wurden. Sie bilden doch den Glanz und Ruhm der Casseler Galerie. Eisenmanns Einleitung schildert lebendig die Entstehung der Galerie und deren weitere Schicksale, die bewegter waren als die irgend einer andern großen höfischen Sammlung. Aus den mitgeteilten Briefen des Gründers, Landgraf Wilhelm VIII., an seinen künstlerischen Berater Oberst von Häckel gewinnt man einen unterhaltenden Einblick in die Leiden und Freuden eines fürstlichen Sammlers und die dilettantische Art des Kunsthandels im 18. Jahrhundert. Endlich interessiert es zu hören, daß es bei einem Betriebs- und Anschaffungsfonds von jährlich nur 3000 M. (!) der Geschicklichkeit und Ausdauer des trefflichen Direktors geglückt ist, der Sammlung noch mehrere wertvolle Erwerbungen zuzuführen.

Ausstellungen.

Die Porzellanausstellungen im Jahre 1904.

Das Jahr 1904 wird unzweifelhaft für die kunstgewerbliche Forschung als das der Porzellanausstellungen bestehen bleiben: nicht weniger als drei größere Ausstellungen dieser Art sind in deutsch redenden Ländern veranstaltet worden. Das ist mehr, als in der ganzen Zeit vorher, zugleich ein neuer Beweis für die Tatsache, daß das Porzellan des 18. Jahrhunderts augenblicklich im Mittelpunkt des kunstgewerblichen Studiums steht, nachdem es freilich lange genug als ein Aschenbrödel der Kunstwissenschaft behandelt worden ist. Es ist zugleich aber auch ein neuer Beweis für das wachsende Interesse des Publikums für diese Kunst, da der Besuch dieser Ausstellungen und überhaupt das für sie bekundete Interesse zum Teil alle Erwartungen übertroffen hat. So ist denn auch der Nutzen dieser Ausstellungen ein doppelter gewesen. Sie haben einerseits durch das Zusammenbringen eines reichen, sonst völlig zerstreuten und zum Teil schwer zugänglichen Materials an einem Punkte, dem Forscher ein unübertreffliches Vergleichsmaterial zur Hand gegeben, das überall mit Eifer studiert worden ist und unser Wissen über dies umfangreiche Gebiet stark vermehrt hat. Sie haben anderseits die Neigung des Publikums für diese Kunst stark vermehrt und ihr neue Kreise gewonnen, die hoffentlich nun ihre Ansprüche auch der keramischen Kunst der Gegenwart gegenüber steigern werden, was nur der jetzigen keramischen Produktion zum Vorteil gereichen kann.

Diejenige Porzellanausstellung, die unzweifelhaft unter allen dreien das größte Interesse erregt hat, war die im Frühjahre im Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums veranstaltete. Sie hatte sich das größte und schönste Programm gesetzt: die ganze europäische Porzellankunst des 18. Jahrhunderts in mustergültigen Beispielen vorzuführen. Sie hat damit ein Gesamtbild dieser eigenartigen Kunst gegeben, wie es bisher noch nirgends gezeigt worden war und sich auch so bald nicht wieder darbieten wird. Sie ist eine völlige Rehabilitation dieser Kunst gewesen, für den wenigstens, der einer solchen noch bedurfte. Freilich bot sie in erster Linie eine Vorführung jener reizvollen Kleinplastik, die zu

dem Originellsten gehört, was die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts geschaffen hat, bisher aber in die allgemeine Kunstgeschichte noch kaum aufgenommen worden ist. Dafür war die Gefäßbildnerei bedeutend schwächer vertreten; hier ist eine Lücke geblieben, die später einmal ausgefüllt werden könnte. Von ganz besonderer Bedeutung jedoch war, daß diese umfangreiche Ausstellung nur aus Privatbesitz zusammengebracht war und zwar, wenn man absieht von einem freilich recht bedeutenden Münchener Sammler, lediglich aus Berliner. Das ist ein weiteres erfreuliches Zeichen für das große Interesse, das man dieser Kunst jetzt entgegengebracht hat, um so erfreulicher, da nun dem Ausland, das dies Interesse viel früher gezeigt und uns schon seit langem fleißig dieser heimischen Kunstwerke beraubt, nun wenigstens an einer Stelle mit allem Nachdruck Konkurrenz gemacht wird. Schade nur, daß diese Freude durch die auf dieser Ausstellung stark zutage getretene Beobachtung sehr gedämpft wird, daß das Porzellan dank der durch seine augenblickliche Hausse stark sich mehrenden Fälscher ein so gefährliches Gebiet geworden ist, daß bloße Liebhaberei oder ein mehr oder weniger dilettantisches Studium vor argen Enttäuschungen nicht bewahrt. Sind doch einige Gebiete des Porzellans heute in dieser Beziehung bereits so schwierig, daß selbst berufsmäßige Kenner sich auf diesen kaum noch auskennen. Dringend kann daher nur empfohlen werden, daß, wer ernsthaft Porzellan sammeln will, engere Fühlung mit den Museen gewinnt und zugleich sich selbst den eifrigsten Studien hingibt. Zusammengebracht war die Ausstellung in erster Linie vom Direktorialassistenten des Museums Dr. Brüning. Dieses hat auch soeben eine größere Publikation darüber herausgegeben, die die gewonnenen Eindrücke und Resultate dauernd festhalten soll.

Die zweite Ausstellung fand, gleichfalls im Frühjahr, im österreichischen Museum für Kunst und Industrie statt. Sie hatte sich ein weit engeres Thema gestellt: sie wollte nur die Entwicklung einer einzigen größeren Porzellanmanufaktur, die von Wien selber, vorführen, aber so umfassend und lückenlos wie möglich, was um so erwünschter war, da bisher in keinem österreichischen Museum diese Manufaktur auch nur einigermaßen befriedigend vertreten war. Der Privatbesitz mußte daher auch hier aushelfen und er konnte es, in erster Linie dank den prächtigen Beständen, die hier in Österreich sich noch im Besitz des damals das Beste dieser Erzeugnisse für sich gewinnenden reichen Adels bis auf den heutigen Tag erhalten haben, und die zum Teil für die Ausstellung gewonnen werden konnten. Eine Hauptfolge dieser Austellung war die Hebung des Rufes dieser Manufaktur, der bisher nicht allzu hoch stand: die Frühzeit, das Barock, als die Manufaktur noch Privat-

unternehmen war, erwies sich als weit selbständiger, das Rokoko als weit höher stehend an Qualität, als man bisher vermutet hatte, und die Sorgenthalsche Periode der Zopf- und Empirezeit gab sich als ein Abschluß, wie ihn glänzender keine Porzellanmanufaktur des 18. Jahrhunderts erlebt hat. Nur die Figurenplastik konnte, von einigen bewundernswerten Ausnahmen abgesehen, kaum höher als bisher bewertet werden. Es fehlte hier fast immer schon der Farbengeschmack. Diese Ausstellung war das Werk des Kustos der keramischen Abteilung dieses Museums, des Regierungsrates Folnesisc und des Direktors des Troppauer Museums Dr. Braun. Auch sie gedenken eine Publikation dieser Ausstellung herauszugeben.

Die dritte Porzellanausstellung veranstaltete das Grassi-Museum zu Leipzig, um gleichfalls ein dunkles, ja wohl das bisher noch dunkelste Gebiet in der Geschichte des deutschen Porzellans aufzuhellen, das des Thüringer Porzellans, das in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit so kleinen, aber zahlreichen Anfängen beginnt, um sich im folgenden Jahrhundert zu einer der bedeutendsten keramischen Industrien der Welt auszuwachsen. Man wußte bisher herzlich wenig Zusammenhängendes über die Erzeugnisse dieser Thüringer Fabriken im 18. Jahrhundert. Man traute ihnen nicht viel zu, und in der Tat hat das mit ungewöhnlicher Mühe zusammengebrachte Material nur bestätigt, daß hier ein mittleres Kunstniveau nur selten überschritten worden ist. Dafür jedoch hat sich das künstlerische Leben weit reger erwiesen, als man erwartet hat. Man hielt zum größten Teil auf Qualität, bewies Selbständigkeit und Charakter und warf sich mit Eifer auch auf die Figurenplastik. Freilich setzt hier in Thüringen daneben zum ersten Male das Bestreben ein, das Porzellan zu demokratisieren, indem man es wohlfeiler, aber auch schlechter macht. Damit wird die Porzellankunst des 18. Jahrhunderts zur Porzellanindustrie, die nichts mehr mit jener zu tun hat, ein Los, dem bekanntlich im 19. Jahrhundert so ziemlich das ganze Porzellan erlegen ist. Auch für diese Ausstellung ist durch Direktor Graul und Dr. Kurzwelly eine umfangreiche Publikation in Arbeit, die die gewonnenen Resultate, die eine wirkliche Lücke ausgefüllt haben, dauernd festhalten soll. Allen drei Museen ist man aber zu großem Dank verpflichtet, daß sie die Aufmerksamkeit auf ein Kunstgebiet hingelenkt, dessen historische Bedeutung wie auch künstlerischer Wert solches durchaus einmal verlangte. Stellt sich doch immer mehr heraus, daß das Porzellan des 18. Jahrhunderts zu dem originellsten und schönsten gehört, was dieses Jahrhundert hervorgebracht hat, und daß namentlich wir Deutsche hier eine Erfindungsgabe und einen Geschmack an den Tag gelegt haben, den auf diesem Gebiet damals kaum ein anderes Land wieder erreicht hat. Das sollte uns diese Kunst doppelt wert machen! *Ernst Zimmermann.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Zu Luciano Laurana. Im Zusammenhang mit dem Hinweis, den v. Fabriczy in B. XXVII, S. 189 des Repertoriums gegeben hat, wird vielleicht eine kurze Notiz aus den urbinatischen Papieren des Florentiner Staatsarchivs nicht ohne Interesse sein. Etwa zu Anfang des siebzehnten Jahrhundert wurden von den »Erben des Velluti« dem Herzog von Urbino einige Bilder angeboten, darunter das folgende Stück: »Una Prospettiua in tauola lunga palmi 13 Incirca et alta palmi 3. di mano (di) F. Carnevale pittore celebre d'Urbino, et anticho in prospettiua.«*) Das Vorkommen eines so seltenen Künstlernamens in einem relativ frühen Inventar läßt vermuten, daß er auf guter Tradition beruhe. So würde denn für die erhaltenen Architekturbilder (Urbino und Berlin) neben Piero und Laurana auch Fra Carnevales Name zur Diskussion gestellt werden müssen.

G. Gr.

Zu Tizians Bildnis einer österreichischen Prinzessin. Im B. XXVII, S. 187 dieser Zeitschrift ist über einen Artikel von Diego Sant' Ambrogio referiert, in welchem dieser Autor die Entdeckung eines unbekannten Bildnisses von Tizian bekannt gibt. Mir liegt von dem Bild eine kleine und matte Reproduktion vor, die ich der Güte meines Freundes Dr. G. Frizzoni verdanke; immerhin aber ist sie nicht zu schlecht, um nicht darzutun, daß das Bild weder von Tizian selbst noch von einem seiner Schüler oder auch Nachahmer, ja überhaupt nicht im sechzehnten Jahrhundert und wahrscheinlich nicht in Italien gemalt worden ist. Vielmehr trägt das Werk vlämischen Stilcharakter und möchte zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts entstanden sein (eventuell wäre ein unter vlämischem Einfluß stehender Italiener als Autor möglich). Aber um nicht nur zu behaupten: man prüfe die Inschrift des Werks »Ego Titianus Vecelli imaginem hanc de supremo Imperatoris mandato diebus IX perficere debui. MDLIII«. Ein wahres Monstrum von Inschrift, für das man bei Tizian gewiß kein Seitenstück wird beibringen können. Nun hat ja Tizian in der Tat junge Prinzessinnen gemalt; es waren die Töchter König Ferdinands, die in Innsbruck lebten; nur war nicht der Kaiser der Auftraggeber, sondern eben sein Bruder, der König (s. Jahrbuch der Sammlungen d. Kaiser-

*) Carte d' Urbino. Cl. II Div. A. Fa. III.

hauses XI, 2, Regest 6408). Nicht 1553 hat Tizian sie gemalt, sondern 1548, als er von Augsburg heimkehrte, nicht neun Tage hat er gebraucht, sondern vom 4. bis 21. Oktober ist er zu diesem Zwecke in Innsbruck geblieben und hat auch dann noch die Porträts unvollendet nach Venedig mitgenommen, um daheim das Letzte daran zu tun. Nun hat wirklich Tizian für den Mantuaner Hof das Bildnis eines der Prinzessinnen — Katharina, Braut Francesco Gonzagas — wiederholt; das war aber bereits 1549 (s. Luzio im Archivio storico dell' arte III, 1890, p. 209 ff.). Diese Inschrift erweist sich demnach in allen Teilen als Fälschung, wobei der Verfertiger von dem tatsächlich Geschehenen noch unbestimmte Kunde mag gehabt haben. Ich denke nicht, daß man mir seriös entgegensetzen wird, daß Tizian noch 1553 Wiederholungen der Porträts für die Königin Maria von Ungarn zu malen gehabt hat (Jahrbuch der Sammlungen des Kaiserhauses XI, 2, Regest 6459); auch damit wird die Inschrift mit all' ihren Fehlern nicht besser. Es verhält sich aber mit diesem Tizianfund des Herrn Sant' Ambrogio fast noch schlimmer wie mit der Madonna von Affori, die von ihm »urbi et orbi« als Original Leonardos verkündet worden ist; dieses Bild hat doch insofern mit Leonardo etwas zu tun, als es Kopie des Londoner Exemplars der »Vierge aux rochers« ist, während es niemandem gelingen wird, in jenem andern den entferntesten Stilzusammenhang mit Tizian aufzufinden. Ich wäre demnach auch gar nicht auf diese Torheit eingegangen, wenn nicht eben an dieser Stelle davon die Rede gewesen wäre und vermutlich wenige durch Augenschein von dem wahren Sachverhalt sich haben eine wahre Vorstellung bilden können.

G. Gr.

Giovanni di Bartolo, il Rosso und das Portal von S. Niccolò zu Tolentino in den Marken. Dies Werk wird dem genannten florentiner Bildhauer auf Grund der Inschrift zugetheilt, die sich an den Sockeln der beiden äußeren Pilaster desselben befindet und wie folgt lautet:

Am linken Sockel:

Qui Florentinos Papamque Ducemque triumphis
Reddidit illustres fieri spectabile jussit
Hoc opus ille ducum ductor Nicolaus amenum
Quem Tholentinum genuit sub menibus altis.
MCCCCXXXII.

Am rechten Sockel:

Sed postquam petiit celum mens alma potentis
Hos Baptista memor frater quod jusserat olim
Transferri lapides Veneto de climate fecit.

Composuit Rubeus decus hoc lapicida Johannes
Quem genuit celsis Florentia nota tropheis.
MCCCCXXXV.

Allein die Inschrift besagt nur, daß der bekannte Condottiere Niccolo da Tolentino aus der Familie Mauruzi (den die Florentiner in dem Fresko Andrea Castagnos in S. Maria del fiore verewigten) den Auftrag zur Herstellung des Portals gab (fieri jussit), daß nach seinem Tode dessen Bruder die Bestandteile des Portals von Venedig herunterbringen ließ und daß Giovanni Rosso das Monument zusammenfügte. Dies ist nämlich die Bedeutung von »composuit«, im Gegensatz zu »fecit«, womit in den Künstlerinschriften der Renaissance der Schöpfer eines Werkes stets bezeichnet wird. In der Tat gewinnen wir aus der genaueren Prüfung des in Rede stehenden Denkmals die Überzeugung, daß nur ein kleiner Teil davon dem Rosso angehört, während es in der Hauptsache ein reiches Prachtstück der venezianischen dekorativen Bildnerei vom Beginn des Quattrocento ist. Am nächsten kommt es, in der Hauptidee, den auch von Venedig beeinflußten Portalen von S. Domenico (1390) und S. Agostino (1412) zu Pesaro, nur daß diese im Spitzbogen ihrer Öffnung und den Tabernakeln der seitlichen Pilaster durchaus die Gotik zur Schau tragen, während sie im Portal von Tolentino, entsprechend seiner späteren Entstehung, schon mit einzelnen Elementen der Frührenaissance gemischt erscheint. Diesem sich mit Spiralsäulchen und glatten Halbpfeilern nach innen vertiefenden, rundbogig geschlossenen eigentlichen Portal gab nun Rosso seinen seitlichen Abschluß durch Anfügung von zwei breiten Pilastern, die er über glattem Sockel (s. oben) durch je drei Flachnischen, mit Heiligengestalten in Halbrelief darin, gliederte und oben mit einem über dem Halbrund der Portalöffnung durchlaufenden halb gotischen, halb antikisierenden Gesims abschloß. Das Gesims krönte er über den beiden Seitenpfeilern mit je einer jugendlichen Heiligengestalt und — über der Portalöffnung mit einem als gotische Blattwerkkehle gestalteten Lünettenbogen, in dessen vertieftem Felde er die Statuen der Madonna und zweier Heiligen anbrachte. Namentlich sie, aber auch die beiden jugendlichen Heiligen über den Seitenpilastern verraten in den schweren Gewändern den Donatelloschüler und gehen mit seinen florentiner Campanilestatuen gut zusammen. Viel schwächer sind die Halbrelieffiguren an den Seitenpilastern; zeigten nicht einzelne davon die gewissen Gewandmotive, — ihre physiognomischen Typen ließen stark an ihrem florentinischen Ursprung zweifeln. — Über dem Lünettenbogen wurde — kaum mehr von Rosso — eine jetzt nur noch fragmentarisch bestehende Platte mit einem in Hochrelief gearbeiteten S. Georg, der über den Drachen sprengt, in die Wand ein-

gelassen und seitlich durch mit Nischen gegliederte obeliskenartige Pfeiler, nach oben aber durch einen venezianischen sogenannten Eselsrückenbogen eingerahmt bezw. abgeschlossen. Der letztere trug auf seiner Spitze die Statue Gottvaters (?), die jetzt an der im 17. Jahrhundert neuerrichteten Fassade über dem Gesims steht, das ihre beiden Geschosse bezw. Hauptteile scheidet. — Das ganze Portal macht trotz seinem Synkretismus in Aufbau und Verhältnissen einen nicht unbedeutenden Eindruck.

C. v. F.

Ein neues Werk Fra Ambrogios und Fra Mattias della Robbia für die Marken kommt zu den von ihnen dort seither nachgewiesenen Arbeiten (s. Repertorium XIII, 190; XIV, 504, XVIII, 407 und XIX, 393) neuerdings hinzu. Es handelt sich um die Errichtung einer Kapelle samt Altar, die Fra Mattia im Verein mit seinem Bruder Fra Ambrogio für die angesehene Familie Ricci in der Franziskanerkirche zu Macerata auszuführen unternahm. Laut dem von Carlo Astolfi (in dem Macerateser Wochenblatte L'Unione vom 27. Mai 1903) nach dem Original im Archivio Prioriale des genannten Ortes veröffentlichten Vertrag vom 7. November 1527 sollte die Kapelle sein »tota sculta de lapidibus coptis (coctis) et demum colorata et aurata, et quod sit de toto relevo et cum coloribus bonis colorata et invitriata et ad oleo, et figure sint magne et perfecte stature in locis suis, secundum quod designatum est in carta quam ideo monstrat dat et assignat«. Die Figuren sollen nach der folgenden Vorschrift ausgeführt werden: »In quatro [quadro, dem Hauptfeld] erunt infrascripte figure: In primis Beata virgo cum puero et appareat in aerem cum 4tor angelis eam coronantibus. Inferirus sancta Maria Magdalena, sancta Julia, sanctus Sebastianus, sanctus Joannes Baptista, sanctus Franciscus et sanctus Amicus, et haec predicta Capella erit ornata cum omnibus infrascriptis ornamentis: Cioe uno scabello [predella] storiato con storie corrispondenti alli soprascripti Santi con le sue colonne quadre storiate de tucta la vita de santa maria magdalena come appare nel desegno. Item de li pedi e li stalli siano ornati con le arme del patrone con doi spiritelli [Engelputten] e de relevo come l'altro lavoro. Et le colonne quadre con le sue base et capitelli et de sopra col suo architravo frisio et cornicione intagliato come appare nel desegno: de sopra al cornicione uno mezo tondo storiato con le infrascripte figure, cioè santa maria magdalena assumpta da diversi angeli in cielo, et intorno al detto arco un coro de cherubini con li archi proporzionati: et tucti questi ornamenti invetriati ad foco secondo la qsuetudine [sic] de decta arte, et dicte figure siano colorite ad oleo. Et prenotata cappella promette farla frate Ambrosio et frate Mactia per cento sedici ducati doro

larghi, de cui fiorini cinquanta de moneta corrente per arra et parte de pagamento si sborsano loro subito, e l'altra meza parte delli denari et pretio predicto se pagera quando conducto serrà dicto lavoro in S. Francesco de Macerata, et l'ultimo pagamento, compito decto lavoro et finito de tucto punto. Et perche in simile opera è qsueto [sic] mettere oro, che dicto oro paghe la metade dicto Sebastiano [Ricci, der Besteller] et l'altra metade dicto magistro Ambrosio. Per la securtà, per li denari cinquanta che si pagano adesso, decto frate Ambrosio promette et dalli securtà una sua casa posta in Montesanto«. Als Zeitraum für die Herstellung werden $1\frac{1}{2}$ Jahre vom Abschluß des Vertrages gerechnet, festgesetzt.

Es ist das erstemal, daß hier die beiden wenigst bekannten Söhne Andreas della Robbia, beide Dominikaner und begeisterte Anhänger Savonarolas, urkundlich an einer gemeinsamen Arbeit nachgewiesen werden; Fra Ambrogio scheint aber dabei in erster Reihe gestanden zu haben. In einem Zahlungsvermerk vom 16. November 1527 heißt es: frater Ambrosius de Florentia pictor abuit et recepit a Sebastiano Amici de Macerata florenos quadraginta duos pro parte mercedis capelle per fratrem Ambrosium laborandam et construendam.

Laut einem zweiten Vermerk vom 19. September 1528 bezahlt der Neffe Pierantonio des inzwischen verstorbenen Bestellers »volens adimplere voluntatem Sebastiani sui patrui« neuerdings 42 Gulden an »Frater quondam fratris Ambrosij« und am 14. Oktober des gleichen Jahres erhält »frater Mathias florentinus constructor pro parte pretii dicte capelle« von Pierantonio 10 weitere Goldgulden. Zu der gleichen Zeit arbeitete Fra Mattia am Altar für Montecassiano (er erhält urkundlich am 24. Mai und 4. Juli 1528 Abschlagszahlungen für dieses Werk, und ist noch im Februar 1529 daran beschäftigt); es ist somit mehr als wahrscheinlich, daß er auch die Kapelle für Macerata in Montecassiano verfertigt habe, wo ihm »in aedibus Comunitatis prope macellum« Werkstätte und Brennofen eingerichtet worden war. Und hier ist sein Bruder Ambrogio auch laut obigen Zeugnissen zwischen dem 16. November 1527 und 19. September 1528 verstorben.

Leider ist dies bedeutende Werk (das nach dem Vertrag 16 römische Fuß breit und verhältnismäßig hoch sein sollte) 1754 bei einer völligen Umrestaurierung der (übrigens seit 1810 niedergelegten) Kirche S. Francesco zugrunde gegangen. — Der Verfasser vermutet, es könnten drei Predellenszenen, von denen die eine (mit der Szene der Fußsalbung durch Maria Magdalena) sich in seinem Besitze befindet, die beiden andern im Museum zu Ripatransone bewahrt werden, dem in Rede stehenden Altar angehört haben. *C. v. Fabriczy.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Beissel, Stephan, S. J. Fra Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. Zweite vermehrte und umgearbeitete Auflage. Mit 5 Tafeln und 89 Textbildern. Freiburg i. B. Herdersche Verlagshandlung. M. 8.50.

Burckhard, Rudolf. Cima da Conegliano. Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Mit 31 Abbildungen. Leipzig. Karl W. Hiersemann.

Geisberg, Dr. Max. Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 3 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 22.

Justi, Ludwig. Dürers Dresdener Altar. Mit 7 Abbildungen. Leipzig. E. A. Seemann.

Prokop, August. Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst. 4 Bände mit einer Karte, über 1600 Textillustrationen, genealogischen Tabellen, chronologischen Baudaten etc. Wien. R. Spies & Co.

Schapire, Dr. Rosa. Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.50.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.